

Humboldt-Universität zu Berlin

DISSERTATION

**Objects in the mirror may be closer than they appear!
Die Avantgarde im Rückspiegel**

**Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption
in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart**

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)

eingereicht an der
Philosophischen Fakultät II der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Inke Arns
geb. am 15. November 1968 in Duisdorf/Deutschland

Präsident / Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekan / Dekanin der Philosophischen Fakultät II
Prof. Dr. Verena Lobsien

Gutachter / Gutachterinnen:

1. Prof. Dr. Georg Witte, Humboldt-Universität zu Berlin
2. Prof. Dr. Sven Spieker, University of California, Santa Barbara

Einreichung:	02.05.2003
Datum der Promotion:	20.02.2004

ZUSAMMENFASSUNG

Die Dissertation untersucht einen Paradigmenwechsel in der Rezeption der historischen Avantgarde in (medien-)künstlerischen Projekten der 1980er und 1990er Jahre in Ex-Jugoslawien und Russland. Dieser Paradigmenwechsel liegt im veränderten Verhältnis zum Begriff der (politischen wie künstlerischen) Utopie begründet. In den 1980er Jahren zeichnet sich die Rezeption sowohl im sogenannten sowjetischen Postutopismus (Il'ja Kabakov, Ėrik Bulatov, Oleg Vasil'ev, Komar & Melamid, Kollektive Aktionen) als auch in der jugoslawischen Retroavantgarde (NSK, Mladen Stilinović, Malevič aus Belgrad etc.) durch ein ‚diskursarchäologisches‘ Interesse an potentiell totalitären Elementen der Avantgarde aus. Seit Beginn der 1990er Jahre lässt sich eine signifikant veränderte Rezeption der historischen künstlerischen Avantgarde in Projekten junger KünstlerInnen aus dem östlichen Europa feststellen (Neoutopismus, Retroutopismus). Die Utopien der Avantgarde werden im sogenannten Retroutopismus (Marko Peljhan, Vadim Fishkin) nicht mehr primär mit totalitären Tendenzen gleichgesetzt, sondern sie werden jetzt vor allem auf ihre medientechnologischen Projektionen und Entwürfe durchgesehen. Diese wurden nicht nur von einzelnen Avantgarde-Künstlern und –Theoretikern (Velimir Chlebnikov, Bertolt Brecht), sondern auch von Wissenschaftlern und Ingenieuren (Nikola Tesla, Herman Potočnik Noordung) am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt. In den 1990er Jahren wird in künstlerischen Projekten somit ein verstärktes medienarchäologisches Interesse für frühe utopische Technologiephantasien der Avantgarde wahrnehmbar, das symptomatisch für ein signifikant verändertes Verhältnis zur Utopie bzw. zum Utopischen ist: Das Utopische löst sich von seinem eindeutig negativen, da politisch-totalitären Beigeschmack (verstanden als ‚Utopismus‘) und wird wieder verstärkt positiv politisch konnotiert, d.h. als emanzipatives oder auch visionär-gespinnsthaftes Potenzial verstanden (‚Utopizität‘).

SCHLAGWÖRTER:

Avantgarde,
Appropriation,
Jugoslawien,
Konzeptkunst,
Medienkunst,
Osteuropa,
Postmoderne,
Postutopismus,
Retroavantgarde,
Retroutopismus,
Russland,
Slowenien,
Sowjetunion,
Utopie,
Wiederholung,
zeitgenössische Kunst

ABSTRACT

The dissertation researches a paradigmatic shift in the way artists reflect the historical avant-garde in visual and media art projects of the 1980s and 1990s in (ex-)Yugoslavia and Russia. The reasons for this paradigm shift can be found in the changing relationship to the notion of utopia, both in its political and its artistic connotation. In the 1980s, the reception both in so-called Soviet postutopianism (Il'ja Kabakov, Ėrik Bulatov, Oleg Vasil'ev, Komar & Melamid, Kollektive Aktionen) and in the Yugoslav retro-avant-garde (NSK, Mladen Stilinović, Ma-levič from Belgrade etc.) is characterized by a 'discourse archeological' interest in the potentially totalitarian elements of the avant-garde. Yet this point of view changes fundamentally during the 1990s in a younger generation of artists (neoutopianism and retroutopianism). Retroutopianism (Marko Peljhan, Vadim Fishkin) no longer primarily equates the utopianism of the avant-garde with totalitarian tendencies, but is reexamined with regard to its media-technological projections and designs, which were not only developed by individual avant-garde artists and theoreticians (Velimir Khlebnikov, Bertolt Brecht) but also by scientists and engineers during the early 20th century (Nikola Tesla, Herman Potočnik Noordung). Artistic projects of the time reveal an increasing 'media-archeological' fascination for the avant-garde's early utopian fantasies of technology. This fascination, in turn, is symptomatic for a significant change in the relationship to utopia and utopian thinking on the whole: utopian thinking per se separates from its unambiguously negative, political-totalitarian aftertaste (understood as 'utopianism') and takes on a new positive political connotation. It is now understood as an emancipatory or visionary-spectral potentiality ('utopicity').

KEYWORDS:

avant-garde,
appropriation,
Yugoslavia,
conceptual art,
media art,
Eastern Europe,
postmodernity,
post-utopianism,
retro-avant-garde,
retro-utopianism,
Russia,
Slovenia,
Soviet Union,
utopia,
repetition,
contemporary art

INHALTSVERZEICHNIS

0. Vorab

1. Einleitung	1
2. Paradigmenwechsel in der theoretisch-philosophischen Avantgarde-rezeption	24
2.1. DREI PHASEN DER AVANTGARDE-REZEPTION	24
2.2. ERSTER PARADIGMENWECHSEL: APORIEN DER AVANTGARDEN (1980ER JAHRE)	28
Türme und Gruben 30 Avantgardekritische Positionen 35 Bruch oder Kontinuität zwischen Avantgarde und Sozialistischem Realismus? 41 Ambivalenzen und Aporien der (sowjetischen) Avantgarde 47 (Dys)Funktionalität avantgardistischer Prinzipien und Verfahren für den „totalen Realismus“ 53	
2.3. MEDIENARCHÄOLOGIE ALS ZWEITER PARADIGMENWECHSEL (1990ER JAHRE)	60
3. Postutopismus und Retroavantgarde: Begriffe	66
3.1. NEGATION DER UTOPIE: POSTUTOPISMUS	67
3.1.1. Postutopismus und Postmoderne	67
Die russische Postmoderne-Diskussion seit den 1980er Jahren 68 Die Geburt des Staates aus dem Tod des Autors 70	
3.1.2. Negation der Utopie: Groys' Postutopismus	74
Pavel Korčagin als ‚verdecktes Narrativ der Avantgarde‘: (Kunst-)Geschichte als Mythos 76 Der Malevič-Mondrian-Chlebnikov-Pollock-Hitler-Stalin-Pakt: Parallelen zwischen künstlerisch-poetischem und politischem Willen zur Macht 78 Kein willkürlicher Eklektizismus, sondern Aufdecken mythologischer Netze 80	
3.1.3. „Wie wars?“ – Zurück aus der Zukunft	82
Radio Rojter: von der großen Utopie zur erbärmlichen Schachtel 82 Zurück aus der Zukunft 84	
3.2. RE-EVALUIERUNG DER AVANTGARDE: RETRO(AVANT)GARDE	88
3.2.1. Laibach, Irwin, Gledališče Sester Scipion Nasice: Monumentale Retroavantgarde, Retro-Prinzip, Retrogarde	91
Avantgarde und Retrogarde 92 Retrogarde I: Betonter Eklektizismus als authentische nationale Kultur 93 Retrogarde II, psychoanalytisch: Rückkehr zu kollektiven Traumata 95 Retrogarde III: Radikale intertextuelle Praxis. Das Original als Mosaik von Texten 99 Retrogarde und Appropriation Art 102 Retrogarde, Überidentifizierung und die „impossible complicity“ der Appropriation art 105	
3.2.2. Zur Karriere des Begriffes „Retroavantgarde“ im kunst- und kulturwissenschaftlichen Kontext	108
Peter Weibel: Retro-Avantgarde als „retrospektive Achse der Avantgarde“ 108 Marina Gržinić: „(Post)Socializem, Ideologija, Projekti Kopiranja in Retroavantgarda“ 111	
3.2.3. IRWIN: “History is not given. It has to be constructed.” Retroavantgarde als „retrospektiv konstruierte Avantgarde“, kunstgeschichtliche Fiktion und als „östlicher Modernismus“	113

4. Die Avantgarde im Rückspiegel von Postutopismus und Retroavantgarde	120
4.1. WIEDERHOLUNG UND/ALS TRAUMA	123
Die „Traumata“ der Neuen Slowenischen Kunst 123 Traumatische Utopien 126 Trauma vs. Erinnerung: Trauma als „Lücke im Psychischen“, als <i>Nichterinnerlich-Unvergessliches</i> 128 Trauma und unheimlicher Wiederholungszwang 133 „Wiederholungszwänge“ der Neoavantgarde, „Wiederholungen“ der Retroavantgarde 134 Versuchsanordnung „Poster-Skandal“ (1986/87) 137 Wiederholungen kollektiver Traumata 139 Lieber ein Ende mit Wiederholungen als Wiederholungen ohne Ende 141	
4.2. WIEDERHOLUNG UND/ALS DIFFERENZ	143
4.2.1. Die Wiederkehr des <i>Schwarzen Quadrates</i> in der Kunst der 1970er/1980er Jahre	144
4.2.2. Wiederholung als produktive Differenz	152
4.2.2.1. Differenz und Wiederholung	152
Wiederholung, Singularität, Allgemeinheit 155 Zeit- und Zeichencharakter der Wiederholung 156 Statische und dynamische Wiederholung 157 Wiederholung als Synthese der Gegenwart 160 Wiederholung und Vergangenheit 167 Wiederholung und Zukunft 163	
4.2.2.2. Für eine Archäologie des (im)materiellen Palimpsestes	165
Palimpsest und kultursemiotischer Gedächtnisbegriff 165 Die (im)materiellen Palimpseste der Gruppe IRWIN 168 Akkumulation von Konnotationsschichten 171	
4.2.3. <i>Black Square on Red Square</i> . Transparenz vs. Verdunkelung, Konfrontation versus Verdeckung	174
Agressive Palimpseste 174 Verdeckung/Überwucherung vs. Transparenz/Konfrontation 178	
4.2.3.1. Verdeckung/Überwucherung	181
Èrik Bulatov: Fläche vs. Raum 181 Il'ja Kabakov: Tapete als Palimpsest 185 Oleg Vasil'ev: R/totes Banner/Quadrat 187 <i>Uvažajemye pokupateli...</i> : Der sowjetische Alltag entlässt seine avantgardistischen Kinder 188 Kollektive Aktionen: Weißes Feld und ideologischer Text 191	
4.2.3.2. Transparenz/Konfrontation	195
IRWIN: <i>Black Square on Red Square</i> 195 IRWIN: <i>Malevič zwischen zwei Kriegen</i> 199 Replikanten mit/ohne Vergangenheit – <i>Letzte Futuristische Ausstellung 0,10</i> (1986) 202 Mladen Stilinović: <i>Die Ausbeutung der Toten</i> und <i>Das Lob der Faulheit</i> 208	
4.3. IM SCHOß DES KOLLEKTIVS ODER: WIE WIEDERHOLT MAN DEN KOLLEKTIVISMUS? MIT EINEM KOLLEKTIVKÖRPER!	217
4.3.1. Im Kollektiv der Kollektiven Aktionen	220
4.3.2. Laibach: Wieder-Holen des Teil-Werdens – Freiheit durch Selbstkollektivierung	225
4.3.3. Kollektiv in der Schwerelosigkeit: Das panoptische Theater der gelehrigen Körper des Kozmokinetični Kabinet Noordung	230
Das Theater der gelehrigen Körper 231 Das Observatorium als orbitales Panopticon 237	
4.4. DIALOG ALS ZERSTÖRUNG, ZERSTÖRUNG ALS DIALOG: WIEDERHOLUNG/ ÜBERSCHREIBUNG ALS TERRORISTISCHES PALIMPEST UND ALS DIALOGISCHE „COUNTER-SIGNATURE“ (ALEKSANDR BRENER)	240

5. Neue Utopien? Neoutopismus und Retroutopismus	253
5.1. VON DER GROßEN ÜBER DIE BESCHÄDIGTE – UND NEGIERTE – ZUR LATENTEN UTOPIE	253
5.2. „VOLJA K UTOPII“ („DER WILLE ZUR UTOPIE“): AUCH DER NEOUTOPISMUS IST POSTUTOPISCH	259
5.3. DER SCHLEUDERSITZ IN DIE UTOPIE IST KEINE GEBETSMASCHINE: DIE ARBEIT AM KOSMONAUTENMYTHOS IN POST- UND RETROUTOPISMUS	264
5.3.1. Kosmos und Avantgarde, Flugutopie und Kosmonautenmythos	266
5.3.2. Raumfahrt als ruinöse/ruinierte Utopie	269
Utopie als Ruine: Il'ja Kabakovs <i>Čelovek, uletevšij v kosmos</i> 269 Das Verröcheln im Alltäglichen: <i>Last Call (Komarov Gedächtnisraum)</i> von Via Lewandowsky 274 Defizitäre Technik, invalide Helden: Raumfahrt als Fake in Viktor Pelevins <i>Omon Ra</i> 277 Invalide Helden: Blick in die Folterkammer des Sozialistischen Realismus 279 Defizitäre Technik 280 Rücksichtslosigkeit des Systems 282	
5.3.3. Raumfahrt als kosmistische Utopie	285
Zurück in die Zukunft: <i>Noordung 1995-2045</i> 285 Herman Potočnik <i>Noordung</i> , Raumfahrtpionier 287 <i>Roter Pilot</i> und die Überwindung der Schwerkraft 290 Vom Retro-Helden zu <i>Noordung</i> 293 Schwere-losigkeit und Anti-Mimesis: die Abschaffung des Horizonts 296 Retroutopismus: Physik und Metaphysik der Avantgarde 302	
5.3.4. Topos Raumfahrt/Kosmonautenmythos: Utopie als Ruine (Postutopismus) vs. prospektive Rekonstruktion der Utopie (Retroutopismus)	305
5.4. MASCHINEN DES POTENTIELLEN: ÜBER ENGEL, TRÄUMER, METAPHYSIK UND PARALLELE REALITÄTEN IN DEN ARBEITEN VON VADIM FIŠKIN	307
5.5. FAKTUR UND INTERFACE: CHLEBNIKOV, TESLA UND DER HIMMLISCHE DATEN-VERKEHR IN DEN ARBEITEN VON MARKO PELJHAN	321
Materielle und immaterielle Raumordnung: zwei verzahnte Realitätsordnungen 324 Faktur und Interface: <i>LADOMIR-ΦAKTYPA (LADOMIR-FAKTURA)</i> 327 <i>LADOMIR-ΦAKTYPA: Third Surface – makrolab</i> (1997-2007) 331 Peljhan/Chlebnikov: „An uncannily contemporary vision“ 338 Radio-Visionen I: Radiotheorien von Velimir Chlebnikov und Bertolt Brecht 343 Radio-Visionen II: Nikola Teslas „Welt-System“ 350	
6. Ausblick	360
7. Bibliographie	364
8. Liste der Abbildungen	389

VORAB

Die vorliegende Arbeit untersucht die künstlerische Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart. Sie konstatiert in der künstlerischen Rezeption der historischen Avantgarde einen Paradigmenwechsel, der im veränderten Verhältnis zum Begriff der (politischen wie künstlerischen) Utopie begründet liegt. Während in den 1980er Jahren verschiedene Künstler sowohl in der Sowjetunion als auch in Jugoslawien dem Begriff der Utopie – und damit auch der historischen Avantgarde – kritisch bis ablehnend gegenüberstehen, da sie in ihm bzw. ihr Tendenzen zum Totalitären erkennen (Retroavantgarde und Postutopismus), wandelt sich in den 1990er Jahren in einer jüngeren Generation von Künstlern diese Sichtweise grundlegend. Dieser Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption ließe sich als weg von der „Utopie unter Generalverdacht“, hin zu einem „neuen Begriff des Utopischen“ beschreiben. Dieser Gesinnungs- oder Einstellungswandel verläuft dabei in großen Zügen parallel zu den politischen Veränderungen und Umbrüchen von den 1980er zu den 1990er Jahren. Mit der Transformation von offen repressiven politischen Systemen in demokratische Systeme in den 1990er Jahren geht die mehr oder weniger ausschließliche Fixierung auf bereits der Avantgarde eingeschriebene totalitäre Tendenzen verloren. In den 1990er Jahren wird vielmehr ein Pluralismus an möglichen künstlerischen Haltungen zum Erbe der historischen Avantgarde denkbar. Dabei stellt der von mir so genannte Retroutopismus gegenüber dem russischen Neoutopismus eine genuin neue Rezeptionsweise der Avantgarde und ihrer Utopien dar. Während sich der russische Neoutopismus zwar der Direktheit und körperlichen Unvermitteltheit avantgardistischer („utopischer“) Strategien bedient, schließt sein Verhältnis zur historischen Avantgarde eher an das des russischen Postutopismus der 1980er Jahre an. Der Retroutopismus – vor allem auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien – zeichnet sich dagegen durch sein medienarchäologisches Interesse an einer Reaktivierung der medialen und technologischen Utopien der historischen (vor allem osteuropäischen) Avantgarde aus. Damit formuliert er auf künstlerischem Gebiet, was die Wissenschaft noch zu entdecken hat: eine Medienarchäologie Osteuropas.

Einige Bemerkungen zur verwendeten Zitier- und Schreibweise: Literaturangaben werden nur bei der ersten Nennung in einer Fußnote ausführlich angegeben, alle weiteren Nennungen erfolgen im Fließtext in der Harvard-Kurzzitationsweise (z.B. Groys 1988, 84). Ein Kurztitel wird nur dann angegeben, wenn Verwechslungen möglich sind.

Zitate werden in der Originalsprache wiedergegeben. Zitaten aus dem Russischen, Slowenischen und Kroatischen werden deutsche Übersetzungen mitgegeben. Von mir angefertigte

Übersetzungen sind in den Fußnoten gekennzeichnet. Zitate von mehr als drei Zeilen werden (inklusive deutscher Übersetzungen) eingerückt. Russische Zitate werden im Fließtext transliteriert, bei Einrückungen erscheinen sie in kyrillischer Schrift. Werden im Internet verfügbare Texte zitiert, wird die genaue Adresse (Uniform Resource Locator, URL) angegeben. Auf alle URLs wurde zwischen August 2002 und Januar 2003 zugegriffen.

Im Haupttext wird für Namen die wissenschaftliche Transliteration verwendet (z.B. Polevoj, Ėpštejn, Ejzenštejn), in den Literaturangaben die jeweils publizierte Schreibweise (z.B. Polewoi, Epstein, Eisenstein). Eine Ausnahme bilden Eigennamen, deren Schreibweise sich im deutschen bzw. europäischen Kontext durchgesetzt hat: Sie werden durchgehend in dieser Form verwendet (z.B. Groys, Misiano).

Ich möchte an dieser Stelle einigen KollegInnen und FreundInnen meinen Dank aussprechen, von denen ich Hilfe und Unterstützung für die vorliegende Untersuchung erhalten habe. An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Georg Witte von der Humboldt-Universität zu Berlin für seine Begeisterungsfähigkeit, seine wiederholte Ermutigung und Unterstützung sowie für die Betreuung der Arbeit. Auch den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Doktorandencolloquiums von Prof. Dr. Georg Witte am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin danke ich für einen regen Austausch und viele kritische Anregungen.

Darüber hinaus danke ich folgenden Personen für ihre Unterstützung: Ursula und Manfred Arns (Berlin); Eda Čufer (Ljubljana); Prof. Dr. Dieter Daniels (Leipzig); Dr. Volker Grassmuck (Berlin); IRWIN: Miran Mohar, Roman Uranjek, Andrej Savski, Dušan Mandić, Borut Vogelnik (Ljubljana); Sabine Meister (Berlin); Lena Nowak (Berlin); Bojana Pejić (Berlin); Gregor Podnar (Ljubljana); Jelena Radovic (Berlin); Regine Rapp (Berlin); Dr. Sylvia Sasse (Berlin); Darko Šimičić (Zagreb); Frank Stühlmeyer (Hamburg); Dr. Ute Vorkoeper (Hamburg) und Claudia Wahjudi (Berlin).

Finanziert wurde diese Arbeit durch ein Dissertationsstipendium (NaFöG) des Landes Berlin (1998-2000) sowie durch eine Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin (2000-2001).

1. EINLEITUNG

Geschichte/n

Moskau 1971-72. Erik Bulatovs Bild *Roter Horizont* (1971-72, 140 x 180 cm) [Abb. 1a] zeigt eine Strandlandschaft mit Dünen, blauem Meer, badenden Menschen und blauem Himmel. Eine Gruppe von drei Frauen und zwei Männern schreitet unbeschwert in Richtung des Horizontes, den Bulatov jedoch durch eine flache suprematistische Form ersetzt hat. Bei genauerer Betrachtung erweist sich die Form als Band des Lenin-Ordens.

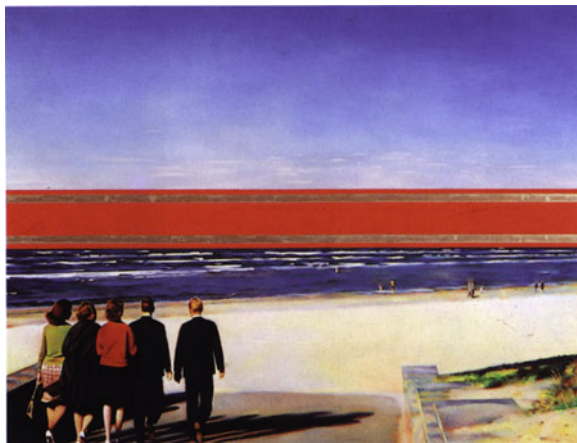


Abbildung 1a:
Erik Bulatov, *Roter Horizont* (1971-72), Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm



Abbildung 2:
Il'ja Kabakov, *Vškafusidjaščij Primakov* (DerImSchränkSitzende Primakov, 1972), Album

Moskau 1972. Die ersten Zeichnungen von Il'ja Kabakovs Album *Vškafusidjaščij Primakov*¹ (*DerImSchränkSitzende Primakov*, 1972) stellen nichts weiter als schwarze Vierecke dar, die die Blätter bis auf einen schmalen Rand ausfüllen. Verschiedene Bildunterschriften kommentieren die einzelnen schwarzen ‚Quadrate‘ [Abb. 2]: „V škaфу“, „Otec prišel s raboty“, „Olja delaet uroki“, „Margarita L'vovna prišla“ usw.² Für den Moskauer Konzeptualismus der 1970er und 1980er Jahre wird, wie Aage Hansen-Löve schreibt, Malevičs Bildparadigma *Schwarzes Quadrat* „zur ‚Ikone‘ bzw. ‚pars pro toto‘ der Avantgardekunst der 20er Jahre“.³

Zagreb 1984. Mladen Stilinović fängt mit der Arbeit an der Serie *Exploatacija Mrtvih* (*Die Ausbeutung der Toten*) [Abb. 3] an, die er bis 1990 fortführt. Für diese Serie kombiniert

¹ Das Album *Vškafusidjaščij Primakov* ist Teil von Kabakovs zwischen 1972 und 1975 entstandener Mappenserie *10 personažej (10 Personen)*.

² „Im Schrank“, „Der Vater ist von der Arbeit gekommen“, „Olja macht Hausaufgaben“, „Margarita L'vovna ist gekommen“.

³ Hansen-Löve, Aage: Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden. In: Goller, Mirjam / Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Wien, 2001. 133-186. Hier 142.

er Zitate aus Suprematismus, Konstruktivismus, Sozialistischem Realismus und abstrakter Kunst.

Ljubljana 1985. In diesem Jahr beginnt die Gruppe IRWIN/NSK mit der Arbeit an der Serie *Was ist Kunst* [Abb. 4], in der sie Motive aus Sozialistischem Realismus, Agitprop und modernistischer slowenischer Kunst der 1960er Jahre mit archetypischen Laibach-Motiven wie Metallarbeiter, Hirsch, Hirschgeweih, Äxte, dem Bildnis einer Kaffeetrinkerin, Zahnrädern und schwarzen Malevič-Kreuzen zusammenmontiert. Für die Bilder und die massiven Bilderrahmen verwendet IRWIN ungewöhnliche Materialien wie Blut, schwarzen Teer, Tierhäute, Kohle(brocken), Holz, Blattgold sowie andere Metalle.



Abbildung 3:
Mladen Stilinović, *Exploatacija Mrtvih*
(*Die Ausbeutung der Toten*), 1984-1990



Abbildung 4:
IRWIN, *Was ist Kunst* (Serie, begonnen 1985;
Ausführung in der Bess Cutler Gallery, New York,
1988)

Ljubljana 1986. Anlässlich der Bühnenpremiere der szenischen Oper *Krst pod Triglavom* (*Taufe unter dem Triglav*) der Neuen Slowenischen Kunst⁴ im Cankarjev Dom in Ljubljana entsteht 1986 ein Gruppenfoto, das das uniforme „NSK Kollektiv“ unter dem speziell für die Oper rekonstruierten Modell des 1921 entstandenen (jedoch nie realisierten) *Monuments für die III. Internationale* von Vladimir Tatlin zeigt [Abb. 5].

New York 1991. Die kleine Druckgrafik *Lenin Confronts the Black Square of Malevich*⁵ von Nikolaj Ovčinnikov zeigt einen vom Betrachter abgewandten kleinen Mann mit Stirnglatze, bei dem es sich anscheinend um Lenin handelt. Er steht auf einem Podest in steifer Haltung vor dem *Schwarzen Quadrat* von Kazimir Malevič und blickt es schweigend an [Abb. 6].

⁴ Die Neue Slowenische Kunst besteht aus den drei Hauptgruppen Gledališče Sester Scipion Nasice (Theater der Schwestern Scipio Nasicas), Laibach und IRWIN.

⁵ Abb. in: Solomon, Andrew: *The Irony Tower. Soviet Artists in a Time of Glasnost*. New York, 1991.

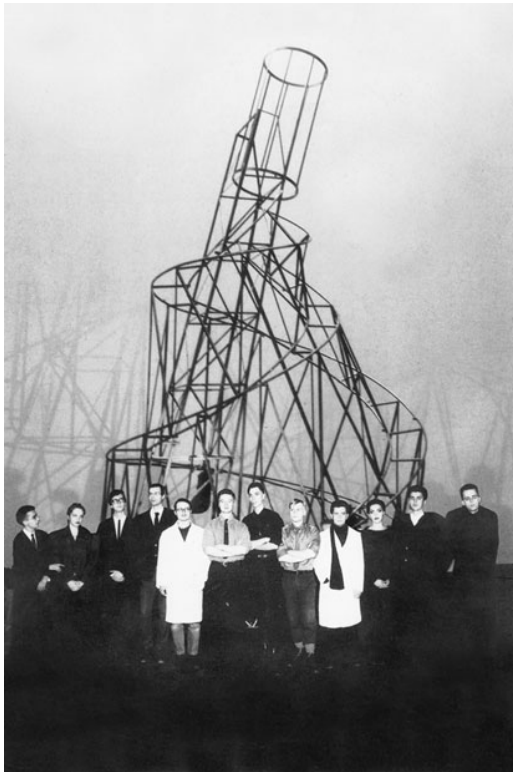


Abbildung 5:
Mitglieder des NSK-Kollektivs vor dem für ihre Performance *Krst pod Triglavom* (Taufe unter dem Triglav) im Cankarjev Dom in Ljubljana rekonstruierten Modell des Monuments für die III. Internationale (1919-20) von Vladimir Tatlin (1986)

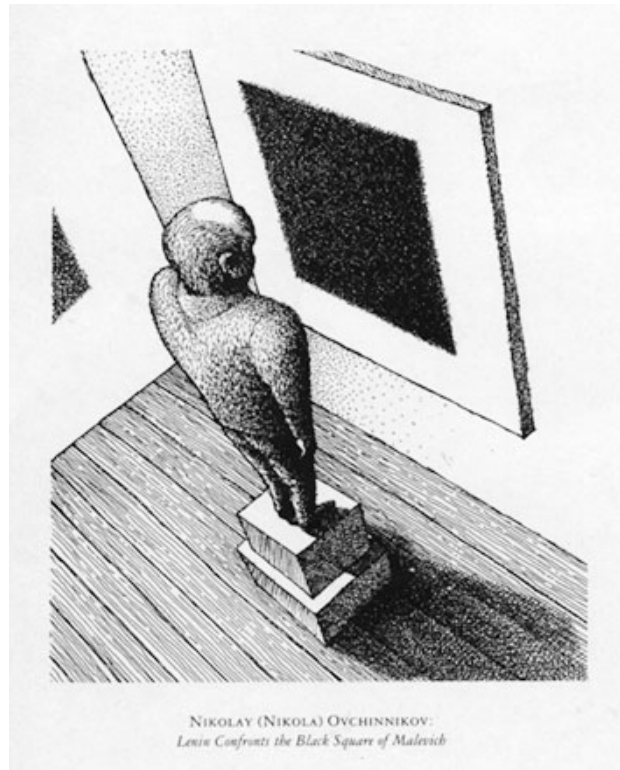


Abbildung 6:
Nikolaj Ovčinnikov, *Lenin Confronts the Black Square of Malevich* (undatiert), Druckgrafik

Moskau 1992. Im gleichen Jahr, in dem die Ausstellung *Die große Utopie* in Amsterdam eröffnet wird, stellte Andrej Rojter sein Bild *Kandinskij* (1992) aus, das den Avantgardekünstler mit Anzug und Brille zeigt [Abb. 7]. Statt jedoch von den von ihm selbst entworfenen revolutionären Gegenständen umgeben zu sein, wie z.B. der kleinen, mit abstrakten Formen dekorierten Teetasse (1923), die in der Ausstellung *Die große Utopie* zu sehen war, hält Kandinskij eine „erbärmliche Schachtel“⁶ in seinen Händen, die er voller Abscheu betrachtet.

Moskau 1992. Auf Initiative von IRWIN/NSK findet im Rahmen der NSK Botschaft Moskau eine Aktion russischer und ex-jugoslawischer KünstlerInnen und TheoretikerInnen statt: Gemeinsam entrollen sie auf dem Roten Platz ein 22 x 22 Meter großes Quadrat aus schwarzem Stoff (*Black Square on Red Square*) [Abb. 8].

⁶ Tupitsyn, Margarita: Beschädigte Utopie. In: Oroschakoff, H. (Hg.): *Kräfte messen*. Ostfildern, 1995. 37-49. Hier: 37.



Abbildung 7:
Andrej Rojter, *Kandinskij* (1992),
 Öl auf Leinwand, 240 x 180 cm



Abbildung 8:
IRWIN u.a., *Black Square on Red Square* (6. Juni
1992), Aktion auf dem Roten Platz in Moskau

Gent 1993. Am 2. Mai 1993 verliert Mladen Stilinović als Gast der „NSK Botschaft Gent“ in der Galerie Opus Operandi das Manifest *Pohvala Lijenosti (Lob der Faulheit)*. Es stellt einen direkten Bezug zu dem im Februar 1921 in Vitebsk geschriebenen Text „Len’ kak dejstvitel’naja istina čelovečestva“ („Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit“⁷) von Kazimir Malevič her.

Wien 1993. Beim Wiener Verlag Turia & Kant erscheint ein Reprint des Buches *Probleme der Befahrung des Weltraums* des slowenischen Ingenieurs Herman Potočnik Noordung, das erstmals 1929 in Berlin publiziert, bald aber – wohl auch wegen Noordungs frühzeitigem Tod 1929 – in Vergessenheit geraten war. Dragan Živadinov, Regisseur der 1990 in „Kosmokinetisches Kabinett Noordung“ umbenannten Theaterabteilung der NSK, hatte sich für die Neuauflage eingesetzt.

Ljubljana 1994. Bei meinem ersten Aufenthalt in Ljubljana 1994 anlässlich eines Screenings des Videoprogramms „Best of OSTranenie 93“ sehe ich in der Wohnung von Marina Gržinić mehrere kleine Gemälde, bei denen es sich anscheinend um suprematistische Bilder von Kazimir Malevič handelt. Die Videokünstlerin und Kunsttheoretikerin äußert nur beiläufig, dass diese Bilder in der Tat von „Malevič“ seien. Später wird mir klar, dass sie damit Malevič aus Belgrad meint. Dieser immer anonym bzw. unter verschiedenen Pseudonymen auftretende Künstler hatte in den 1980er Jahren als „Malevič“ die gesamte „Letzte Futuristische Ausstellung 0,10“ appropriiert [Abb. 9], in Belgrad und Ljubljana rekonstruiert, und 1986 als „Walter Benjamin“ in der Moderna galerija in Ljubljana über eine Ausstellung von „Piet Mondrian“ („Mondrian 63-96“) referiert, dessen dort ausgestellte Bilder angeblich zwischen 1963 und 1996 entstanden waren.

⁷ Aus dem Russischen von Sylvia Sasse und Lena Novak. In: *diss.sense*, Jan. 2001 <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dissense/nichtstun/malevich.htm>>.



Abbildung 9:
Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10*
(Belgrad und Ljubljana 1986)



Abbildung 10:
Oleg Vasil'ev, *Nostalgia* (1995),
Öl auf Leinwand, 123 x 81 cm



Abbildung 11:
IRWIN/Andres Serrano, *Mystery of the Black Square* (1995), Fotografie

Moskau 1995. Auf Oleg Vasil'evs Gemälde *Nostalgia* (1995, 123 x 81 cm) [Abb. 10] ist über das Bild der schemenhaft erkennbaren Fassade des nach dem Brand wiederaufgebauten Weißen Hauses in Moskau ein großes rotes, perspektivisch verzerrtes Rechteck gelegt, das zwischen Malevičs *Rotem Quadrat* und einem sozialistischen Banner changiert. Ein in schwarz gekleideter Mann wendet dem Betrachter den Rücken zu, um das Gebäude zu betrachten. Er hat den Hut abgesetzt, als beträte er eine heilige Stätte oder träfe auf einen „toten Körper“ (Tupitsyn 1995, 48).

Budapest 1996. Unter dem Titel *Interior of the Planit* (*Das Innere des Planeten*) findet 1996 im Museum Ludwig in Budapest eine Einzelausstellung der Gruppe IRWIN/NSK statt. Titelbild des Ausstellungskataloges ist ein IRWIN-Gruppenportrait von Andres Serrano (*Mystery of the Black Square*, 1995), das jedes der fünf Mitglieder von IRWIN mit einem kleinen schwarzen Quadrat anstelle eines Oberlippenbärtchens zeigt [Abb. 11]. Der Katalog dokumentiert unter anderem ein 1995 entstandenes dreidimensionales Objekt, das sich als Reproduktion des suprematistischen Sarges entpuppt, den Nikolaj Suetin⁸ für Kazimir Malevičs Begräbnis 1935 entworfen hatte [Abb. 12].

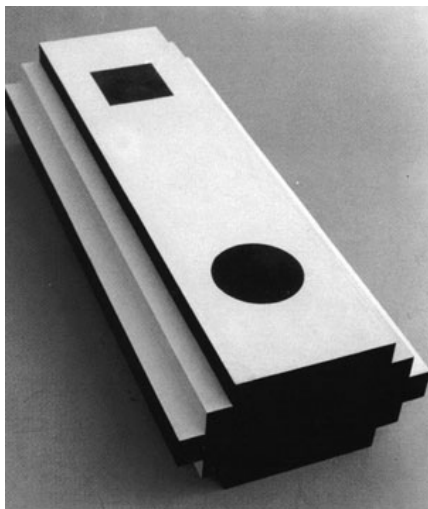


Abbildung 12a:
IRWIN, *Interior of the Planit* (1995),
Objekt

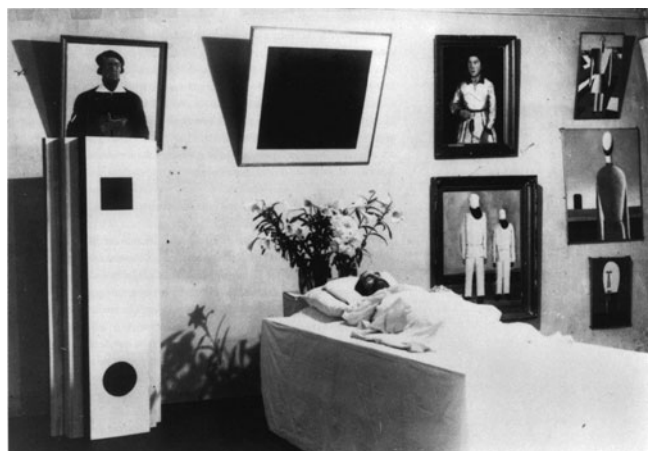


Abbildung 12b:
Fotografie von Kazimir Malevič auf seinem Totenbett,
1935

Amsterdam 1997. Alexander Brener sprüht im Amsterdamer Stedelijk Museum ein grünes Dollarzeichen auf Kazimir Malevičs *Weissen Suprematismus* (1922-1927) [Abb. 13], wird verhaftet und von einem Gericht in Amsterdam im Februar 1997 zu zehn Monaten Gefängnis verurteilt. Er sitzt die Strafe im Gefängnis De Zwaag in Hoorn ab. Noch während der Verhandlung schreiben Eda Čufer, Goran Đorđević (alias Malevič) und die Mitglieder der Gruppe IRWIN/NSK am 11. Februar 1997 einen langen „Unterstützerbrief“, in dem sie die Zerstörung von Kunst zwar verurteilen, Breners Sprüh-Aktion jedoch als konsequente und konsistente (und insofern gerechtfertigte) Fortführung seiner Arbeit verteidigen.

⁸ Nikolaj Suetin entwarf auch Malevičs suprematistisches Grabmal in Nemčinovka. Vgl. Stachelhaus, Heiner: *Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt*. Düsseldorf, 1989. 290.



Abbildung 13:
Aleksandr Brener, Übermalung des Malevič,
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1997, Fotografie



Abbildung 14:
Marko Peljhan, *makrolab* (1997-2007),
mobile Forschungsstation in Australien 2000

Kassel 1997. In einer in der documenta-Halle installierten „Bodenstation“, die es den Besuchern der documenta X ermöglicht, in Telefon-Kontakt mit der Besatzung der Forschungsstation *makrolab* zu treten, ist über ein Mikrofiche-Lesegerät das gesamte reprografierte Werk Velimir Chlebnikovs einsehbar. Im *makrolab*, das zehn Kilometer außerhalb Kassels auf dem Lutterberg installiert ist [Abb. 14], findet während der documenta X unter dem Titel „Wardencllyffe Situation No. 1“ eine gemeinsame Performance von Marko Peljhan und Carsten Nicolai statt. Es handelte sich um eine Hommage an den serbisch-amerikanischen Ingenieur Nikola Tesla. Dieser ließ zwischen 1901 und 1903 in Long Island den Wardencllyffe-Turm erbauen, den er zur Erforschung des weltweiten Rundfunks und der drahtlosen Energieübertragung über den Atlantik nutzte.

Berlin 1998. Anlässlich der von Dejan Sretenović und Bojana Pejić kuratierten Ausstellung *Focus Belgrad* in der IfA-Galerie in Berlin-Mitte Ende 1998 treffe ich Raša Todosijević aus Belgrad. Er überreicht mir sein Buch *Stories on Art* (Belgrad 1995), das 24 kurze, seit 1980 entstandene Erzählungen enthält. Auf dem Cover ist das Titelblatt der Zeitschrift *Artforum* vom Sommer 1977 abgebildet. Es zeigt Malevičs *Suprematizm* (1921-1927), über dem ein Totenschädel mit zwei gekreuzten, brennenden Schienbeinknochen prangt. Unter Schädel und Knochen steht kopfüber „Gott liebt die Serben“ in krakeliger Schrift [Abb. 15].

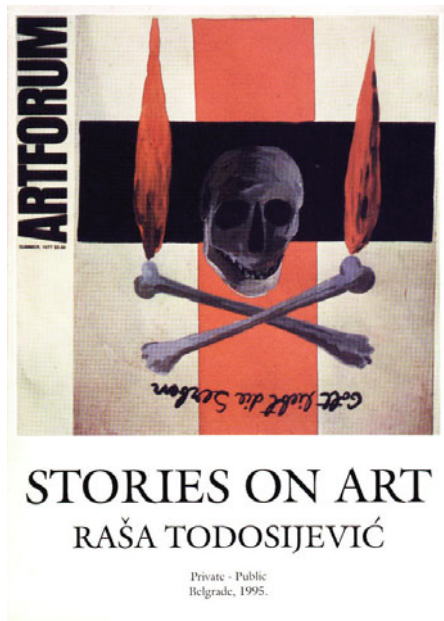


Abbildung 15:
Raša Todosijević, *Stories on Art* (1995),
Titelblatt



Abbildung 16:
Oleg Kulik, *The Red Room* (1999),
Videoinstallation

Moskau 1999. Oleg Kuliks Installation *The Red Room* (1999) [Abb. 16] nimmt direkten Bezug auf Aleksandr Rodčenkos gleichnamigen Pavillon auf der Pariser Architekturausstellung (1925). Viktor Misiano bezeichnet die menschliche Figur, die eine rote Fahne schwingt und in die Zukunft weist und an deren Beinen Hunde masturbieren, als „Allegorie einer heruntergekommenen gesellschaftlichen Utopie“.⁹ Die Installation als Ganzes deutet Misiano als „kritischen Kommentar über die rationalistische Utopie des 20. Jahrhunderts“ (ebd.).

Ljubljana 2000. In einer Einzelausstellung von IRWIN (NSK), die 2000 in Ljubljana in der Moderna galerija gezeigt wird, findet sich jener zwischen 1921 und 1927 entstandene *Suprematism* von Kazimir Malevič als Zitat gleich auf zwei so genannten „Ikonen“: einmal als eines von *Vier Kreuzen* (2000) [Abb. 17] – neben einem christlichem Kreuz und einem Hakenkreuz kann man eine NSK-Armbinde mit schwarzem (Malevič-)Kreuz erkennen – und ein anderes Mal auf dem Bild *Malevič zwischen zwei Kriegen* (1984-2000) [Abb. 18]. Auf diesem Bild ist Malevičs *Suprematism* zwischen zwei auf den ersten Blick ‚totalitären‘ Kunstwerken eingeklemmt: zwischen das Bildnis einer in Dürer-Tradition gemalten Frau (es handelt sich um *Das Rote Halsband* von Sepp Hiltz, Deutschland, 1930er Jahre) und eine Skulpturengruppe von Georg Kolbe (*Mahnmal*, 1935, Kriegsdenkmal für den Ersten Weltkrieg, Stralsund).¹⁰

⁹ Misiano, Viktor: Oleg Kulik. *The Red Room*, 1999. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Wien/Bozen, 2001. 120.

¹⁰ Abbildungen beider Arbeiten finden sich in Adam, Peter: *Art of the Third Reich*. New York, 1995.



Abbildung 17:
IRWIN, *Vier Kreuze* (2000),
80 x 57 cm



Abbildung 18:
IRWIN, *Malevič zwischen
zwei Kriegen* (1985)

Berlin 2001. Im Herbst 2001 treffe ich Marina Koldobsckaja aus St. Petersburg in Berlin. Sie überlässt mir neben Photographien ihrer Arbeiten, die handgestickte Portraits von Aleksandr Rodčenko, Vladimir Majakovskij, Vsevolod Mejerchol'd und Kazimir Malevič auf rotem Untergrund zeigen, auch einen kleinen Ausstellungskatalog. Dieser dokumentiert die Ausstellung *V Poiskach Utračennoj Ikony* (*Auf der Suche nach der verlorenen Ikone*), die 1999 in dem von ihr geleiteten Muzej nonkonformistskogo iskusstva (Museum für nonkonformistische Kunst) in St. Petersburg stattfand [Abb. 19]. Auf dem Titelbild ist eine Reproduktion von Kazimir Malevičs *Suprematism* (1921-1927) abgebildet, auf dem ein vertikaler roter Balken von einem horizontalen schwarzen Balken geschnitten wird. Kreuzform sowie Titel und Ausstellung spielen auf die christlich-orthodoxe Ikonentradition an.

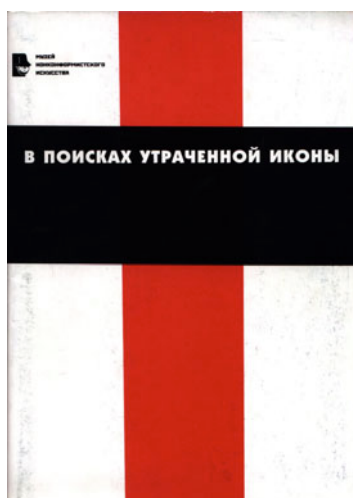


Abbildung 19:
Titelblatt des Kataloges *V Poiskach
Utračennoj Ikony*, St. Petersburg, 1999

Dies sind nur einige Beispiele für eine auffällige Bezugnahme auf die historische (russische) Avantgarde in der zeitgenössischen osteuropäischen Kunst. Die vorliegende Arbeit untersucht die zeitgenössische bildende Kunst der 1980er und 1990er Jahre in zwei Regionen Osteuropas unter dem Aspekt dieses Rückbezugs auf die historische Avantgarde. Von Interesse ist dabei, inwiefern sich Künstler und Künstlerinnen am Ende des 20. Jahrhunderts auf die historische Avantgarde vom Anfang des 20. Jahrhunderts beziehen, deren Ideen aufgreifen oder sich von diesen distanzieren. Dieser Fragestellung liegt die These zugrunde, dass eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Avantgarde in Osteuropa – im Gegensatz zum Westen – nie *nur* mit der Form, sondern vor allem mit den ethischen und gesellschaftspolitischen Prinzipien der Avantgarde-Künstler stattfindet. Während die künstlerische Rezeption westlich des Eisernen Vorhangs vor allem die formalen Neuerungen der Avantgarde unter Ausblendung des ideologisch-revolutionären Kontextes übernahm¹¹ – bildlich gesprochen: den Suprematisten Kasimir Malevič zum Vater der geometrischen Abstraktion erklärte – und so in einer „Fetischisierung des abstrakten formalen Experiments“¹² mündete, stellt sich dagegen das Verhältnis osteuropäischer bildender Künstler zur Avantgarde ganz anders dar. Malevič gilt hier nicht nur als Begründer der formalen Abstraktion, wie im Westen,¹³ sondern auch als Begründer eines umfassenden, totalen und totalisierenden Denksystems. Diese Auseinandersetzung mit den Konsequenzen des politischen Engagements hat in Osteuropa zu einer ambivalenteren Bewertung der historischen Avantgarde geführt.

¹¹ Hans Günther und Karla Hielscher stellten fest, dass die bundesrepublikanische Rezeption der linken sowjetischen Kunst der 1920er Jahre in zwei Hauptrichtungen gespalten war: in eine idealistisch-formalistische Richtung, die „der sowjetischen Avantgarde-Kunst eine kunstimmanente 'Progressivität' zu[erkennt], nachdem sie sie aus dem revolutionären Kontext völlig herausgelöst hat“, und in eine im Zusammenhang mit der Studentenbewegung entstandene politisch aktualisierende. Diese reagierte „auf das lange Verschweigen des links-avantgardistischen Erbes der Oktoberrevolution in den sozialistischen Ländern, auf seine Abqualifizierung als bloßer Störfaktor auf dem gradlinigen Weg zum sozialistischen Realismus zunächst mit einer entgegengesetzten Vereinfachung.“ (Günther, Hans/Hielscher, Karla: Zur Rezeption der sowjetischen linken Avantgarde. In: *Ästhetik und Kommunikation*. Heft 19 (1975). 31-36. Hier: 31).

¹² Schlegel 1974, 509.

¹³ Zur Kritik an der Auffassung, abstrakte Kunst als Ergebnis rein formaler Bestrebungen zu definieren, vgl. Oberhuber, Konrad: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners. In: Tuchman, Maurice/Freeman, Judi (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988. 7-15. Hier: 7. Jürgen Harten spricht hinsichtlich der Rezeption der historischen Avantgarde in Ost und West von einer „bemerkenswerten Avantgardismusdivergenz“ (Harten 1991, 7): „Der Westen hatte nur darauf gewartet, dass der sogenannte ‚sozialistische Realismus‘, den man sich lange Zeit vage als Propagandakunst im Stil der fünfziger Jahre vorstellte, endlich jener Moderne Platz machte, die so vielversprechend mit Malewitsch und Tatlin begonnen hatte, reduzierte dabei aber die utopische Dimension der russisch-sowjetischen Avantgarde weitgehend auf die Dimension ästhetischer Innovation und übersah daher das zwischen Messianismus und Utilitarismus oszillierende ideologische Potenzial, das, um Boris Groys zu zitieren, später im ‚Gesamtkunstwerk Stalin‘ aufgehoben werden sollte.“ (Harten, Jürgen: Acht Stempel in diesem Pass oder „Dort gibt es Wunder, dort spuken Geister...“. In: Ders. (Hg.): *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel / UdSSR*. Kat. Düsseldorf. Köln, 1991. 6-15. Hier: 8).

Obwohl eine vergleichende Studie zur Avantgarde-Rezeption im amerikanischen Minimalismus und dem Moskauer Konzeptualismus sicherlich spannend wäre (eine solche Untersuchung steht noch aus), soll hier der große Systemvergleich zwischen Ost- und Westkunst zunächst erst einmal ausgeklammert werden. Es ist symptomatisch, dass es zwar Untersuchungen zur Avantgarderezeption in der westeuropäischen bzw. US-amerikanischen Neo-avantgarde gibt,¹⁴ jedoch nur ganz vereinzelte Arbeiten zur Avantgarderezeption bzw. zur Bedeutung einzelner avantgardistischer Verfahren in der osteuropäischen zeitgenössischen Kunst.¹⁵ Die vorliegende Arbeit ist somit als vergleichende Untersuchung der Avantgarde-Rezeptionen innerhalb der verschiedenen, ehemals sozialistischen (wenngleich auch mit unterschiedlich roten Fahnen ausgestatteten), heute postsozialistischen Ländern Osteuropas

¹⁴ Zum Verhältnis der amerikanischen Neo-Avantgarde und den historischen Avantgardebewegungen unter dem Vorzeichen der Wiederholung vgl. aktuell Spieker, Sven: Revolution als statistische Wiederholung: Minimalismus und Konstruktivismus am Beispiel des Würfels. In: Goller, Mirjam / Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Wien, 2001. 305-328. Vgl. zu diesem Thema außerdem: Tuchman, Maurice: Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler [1980]. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art - eine kritische Retrospektive*. Dresden, 1995. 528-540; Buchloh, Benjamin H.D.: The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avantgarde. In: *October* 37 (1986), 41-52; Foster, Hal: Who's afraid of the Neo-Avantgarde? In: Ders.: *The Return of the Real*. Cambridge, 1996, 1-34; Krauss, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition. In: *October* 18 (1981), 47-66 [dt. in Auszügen in: Harrison, Charles/Wood, Paul/Zeidler, Sebastian (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. II: 1940-1991. Ostfildern-Ruit, 1998. 1317-1322]; Krauss, Rosalind E.: Originality as Repetition: Introduction. In: *October* 37 (1986), 35-41; Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-gardes and Other Modernist Myths*. Cambridge, 1985 [dt. *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Dresden/Amsterdam, 2000].

¹⁵ Aage Hansen-Löve betonte 1994 die Bedeutung der Nichtsphilosophie des OBĖRIU (*Ob''edinenie real'nogo iskusstva*, Vereinigung der Realen Kunst) der 1920er/1930er Jahre für den Konzeptualismus der ‚Leere‘ der 1970er bis 1990er Jahre in Russland – diese kann „nicht hoch genug eingeschätzt werden.“ (Hansen-Löve, Aage: Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBĖRIU). In: *Poetica*. Bd. 28 (1994). 308-373. Hier: 309). Michail Ėpštejn verwies bereits 1989 auf die Parallelen zwischen Moskauer Konzeptualismus und ObĖriu (Ėpštejn, Michail: Iskusstvo avantgarda i religioznoe soznanie. In: *Novyj Mir*. 12 (1989). 222-235). In dem Artikel „ObĖriu und Postmoderne: Überidentifizierung, Remythologisierung und subversive Affirmation als Wiederholungsstrategien“ (in: Arns, Inke/Sasse, Sylvia: *Affirmation und Widerstand*, 2004 [in Vorbereitung]) gehe ich ausführlich auf die Verfahren der Überidentifizierung (Laibach) [„Auseinanderreißen und Zusammennähen: Vom ideologischen zum idiotischen Genießen“], der Remythologisierung (Sots Art) und der subversiven Affirmation (Moskauer Konzeptualismus) ein und frage nach Korrespondenzen und Differenzen zur apophatischen Wiederholung bei den ObĖriuten. Die utrierte Affirmation des herrschenden Systems, die Aage Hansen-Löve den OBĖRIU attestiert hat, ist der kataphatischen Verfremdung (*ostranenie*) bzw. der positiven Kataphatik der Avantgardemodelle I und II diametral gegenübergestellt. Die überaus spannenden Parallelen zwischen postmodernen affirmativen Taktiken und den Vorgehensweisen der OBĖRIU sollen jedoch in der vorliegenden Untersuchung ausgespart bleiben, da es in den entsprechenden Beispielen inhaltlich nicht konkret um Avantgarderezeption bzw. ein sich Verhalten zur historischen Avantgarde geht. Vgl. zu Ähnlichkeiten in den Strategien auch Tomáš Glanc, der 1999 eine vergleichende Untersuchung der Modelle des Sehens in der Avantgarde und im Moskauer Konzeptualismus veröffentlichte: Glanc, Tomáš: *Videnie russkich avangardov*. Praha, 1999. Zum Zusammenhang zwischen Vladimir Sorokin und den Vertretern der ObĖriu vgl. den Beitrag von Goes, Gudrun: Vladimir Sorokins Drama ‚Dismorfomanija‘. Die ObĖriuten und die postmoderne Performance. In: Burkhart, Dagmar (Hg.): *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*. München, 1999, 187-196. Irene Kolchinsky legte mit *The revival of the russian literary avant-garde. The thaw and beyond* (München, 2001) eine Forschungsarbeit zur Rezeption der russischen literarischen Avantgarde in der russischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre vor, die sich allerdings auf die erste Phase der ‚naiven‘ Rückwendung und des Wiederanknüpfens an (und nicht der kritischen Auseinandersetzung mit den) Traditionen der Avantgarde konzentriert.

ein Novum. Der komparative Ansatz, der erstmals¹⁶ die künstlerische Avantgarde-Rezeption der 1980er und 1990er Jahre jenseits spezialisierter süd-, ost- oder westslawistischer Fragestellungen zusammenbringt, will eine differenzierte Sicht auf Ähnlichkeiten, Unterschiede und leichte Verschiebungen in Tonlagen eröffnen und so den Blick für die minimalen Differenzen des für Nicht-Slawisten zunächst einheitlich Erscheinenden schärfen.¹⁷

Die Idee, Künstler und TheoretikerInnen aus (Ex-)Jugoslawien und der ehemaligen Sowjetunion in einer vergleichenden Untersuchung bzw. einem vergleichenden Projekt zusammenzubringen, stammt dabei von den Künstlern selbst; genauer: von der Gruppe IRWIN, die seit 1984 Teil des Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst (NSK) ist und 1991 maßgeblich an der Gründung des *NSK Država v času* (*NSK Staat in der Zeit*) beteiligt war. Dieser immaterielle Staat ohne Territorium materialisierte sich zum ersten Mal in der Form einer temporären „Botschaft“ (*NSK Embassy Moscow*), die 1992 für einen Monat lang als Teil des Apt-Art-Projektes¹⁸ in einer Privatwohnung in Moskau installiert wurde. Neben Vorträgen von und Diskussionen mit Gästen aus Russland (u.a. Nikita Alekseev, Ekatarina Degot', Jurij Lejderman, Viktor Misiano, Valerij Podoroga, Dmitrij Prigov), Slowenien (u.a. Eda Čufer, Michael Benson, Marina Gržinić), Kroatien (Vesna Kesić) und Deutschland (Jürgen Harten) wurde auch die „Deklaration von Moskau“ unterzeichnet. In dieser Erklärung betonten die

¹⁶ Ganz vereinzelt finden sich in der slawistischen Forschungsliteratur Hinweise auf die besondere Rezeption der historischen russischen Avantgarde in Jugoslawien, die jedoch meines Wissens nirgendwo weiterverfolgt wurden. So schreibt zum Beispiel Reinhard Lauer 1987: „Trotz der kaum zu bewältigenden Übersetzungsprobleme hat der russische Futurismus, insbesondere mit Gedichten Chlebnikovs und Majakovskijs, auch der jugoslawischen und deutschen *Neoavantgarde* wichtige Anregungen vermittelt.“ (Lauer, Reinhard: *Futurismus* (russ.). In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main, 1987. 155-159. Hier: 158).

¹⁷ Ein ganz anderer Zusammenhang zwischen zeitgenössischer (russischer) Kunst und historischer Avantgarde ließe sich in der Verbindung zwischen der Ästhetik der frühen Netzkunst der 1990er Jahre (hier insbesondere Alexej Šulgin) und der des Obëriu herstellen. So, wie die radikale Fehler-Ästhetik der Oberiuten „zu(m) Fallen und zu Zufällen aller Art“ führte (Hansen-Löve, *Minimalismus*, 2001, 144), widmete sich auch die Mitte der 1990er Jahre entstehende, stark russisch geprägte Netzkunst aller Art von ‚(Zu)Fällen‘, bzw. ‚Ready Mades‘ im Netz (vgl. Šulgins *WWW Art Medal* <<http://www.easylife.com/award>>) und vertrat eine radikale Ästhetik des Fehlers, der Dysfunktionalität und des Versagens der Technik. Netzkünstler wie Šulgin oder auch Jodi arbeiten mit den materiellen Voraussetzungen des Mediums Internet und widmen sich dem, was normalerweise als technische Dysfunktion unterdrückt wird: der medialen Störung in der Kommunikation zwischen Maschinen. Vgl. Arns, Inke: *Netzkulturen*. Hamburg, 2002; Arns, Inke: ‚Unformatierter ASCII-Text sieht ziemlich gut aus‘ - Die Geburt der Netzkunst aus dem Geiste des Unfalls. In: *Kunstforum International*. Bd. 155, Juni/Juli 2001. 236-241; Arns, Inke: ‚149.174.206.136 does not like recipient‘: Zur Praxis der kleinen Medien am Beispiel des *Syndicate*-Netzwerkes und einigen Werken der Netzkunst. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Vom Elitären zum Populären: Popular Culture im Ost-West-Vergleich*, Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin, WS 2000/2001, 24.1.2001; sowie *The CIAC's Electronic Art Magazine*, Ausgabe zu „The Ground for net.art in the Former Eastern Block (Central and Eastern Europe)“, No. 12, January 2001 <<http://www.ciac.ca>>. Lev Manovich führt die sehr technologiekritische Haltung besonders von Šulgin auf den spezifischen ‚Ost-Technologie‘-typischen Kontext zurück. Vgl. dazu: Manovich, Lev: On Totalitarian Interactivity. In: *Syndicate* mailing list, Sept. 1996; Manovich, Lev: Behind the Screen. Russian New Media. In: *Convergence* [New Media Cultures in Eastern, Central and South-Eastern Europe], hg. v. Inke Arns, Luton, Sommer 1998, Vol. 4, No. 2. 10-13.

¹⁸ Vgl. ausführlicher Kapitel 4.4.

TeilnehmerInnen die Bedeutung eines ihnen allen gemeinsamen, auf den spezifischen Erfahrungen mit dem Totalitarismus basierenden neuen „osteuropäischen“ Bewusstseins. Die von Eda Čufer herausgegebene Dokumentation trägt, den vergleichenden Aspekt des Projektes bekräftigend, den Untertitel „How the East Sees the East“.¹⁹

Drei Phasen der Avantgarde-Rezeption: Von der großen über die beschädigte – und negierte – zur latenten Utopie

In der Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde erscheinen mir in der osteuropäischen Kunst drei Phasen²⁰ von besonderer Bedeutung: erstens, die Phase einer naiven Rückwendung auf und eines Wiederanknüpfens an die vom Stalinismus unterbrochenen ‚guten‘, bzw. ‚positiven‘ Traditionslinien in den 1950er bis 1970er Jahren.²¹ Die zweite Phase setzt mit Poststrukturalismus und Postmoderne ein und führt zu einem ersten großen Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption. Die bis dahin vorherrschende, eher affirmative Bezugnahme auf die Avantgarde wird von einem wesentlich ambivalenteren Verhältnis zur historischen Avantgarde abgelöst. Die dritte, ‚medienarchäologische‘ Phase schließlich wird Anfang der 1990er Jahre von einem weiteren Paradigmenwechsel, nämlich dem tiefgreifenden Wandel eingeleitet, den die Simultaneität und Ubiquität der ‚digitalen Medien‘ bewirkt hat. Metaphorisch könnte man diese Veränderung der Avantgarde-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg als eine Entwicklung weg von der *Großen Utopie*²² über die *beschädigte Utopie*²³ hin zu einer *latenten Utopie*²⁴ bezeichnen.

¹⁹ Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East sees the East* (IRWIN in Collaboration with Apt-Art International and Ridzina Gallery, Moskau 10.5. - 10. 6. 1992), Obalne Galerije Piran/Loža Gallery Koper (Hg.), Koper, o. J. [1992].

²⁰ Inwieweit die Avantgarde-Rezeption durch „(äußere) Zugangsbedingungen“ (Kemp 1988, 243) – kunsthistorische Forschung und offizielle Kunstgeschichtsschreibung (z.B. durch Auftauchen von Kunstwerken aus Archiven und Ausstellen derselben) – verändert bzw. überhaupt erst ermöglicht wurde, ist in den einzelnen Fällen zu klären. Vgl. Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: Belting, Hans u.a. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin, 1988. 240-257. Für den Zusammenhang zwischen Retroavantgarde, ihrer in den frühen 1980er Jahren einsetzenden Rezeption der jugoslawischen Avantgarde und der zeitgleichen erstmaligen Ausstellung der historischen jugoslawischen Avantgarde im Belgrader Nationalmuseum 1983 vgl. Arns, Inke: *Neue Slowenische Kunst*. Regensburg, 2002. 43.

²¹ Vgl. zu dieser Phase in Russland bzw. der SU ausführlicher Kapitel 2. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es in Deutschland einen ähnlichen Wunsch nach Wiederaufnahme unterbrochener Verbindungen. Dieser Wunsch zeichnete auch die erste documenta aus, die 1955 in Kassel stattfand: Hier wurden vor allem expressionistische Kunstwerke gezeigt, die unter den Nazis als „entartet“ galten. Vgl. Schneckenburger, Manfred: *documenta 01, 1955 - 07, 1982: Idee und Institution*. München, 1983.

²² Vgl. die Ausstellung *De grote Utopie. De Russische Avantgarde 1915-1932*. Kat. Amsterdam, 1992.

²³ *Damaged Utopia / Beschädigte Utopie* war der Titel einer von Margarita Tupitsyn 1995 in München im Rahmen des Projekts *Kräfte messen* kuratierten Ausstellung. Vgl. Tupitsyn, Margarita: *Beschädigte Utopie*. In: Oroschakoff, Haralampi (Hg.): *Kräfte messen*. Ostfildern, 1995. 37-49.

²⁴ Den Begriff der „latenten Utopie“ entlehne ich dem Titel der im Oktober 2002 in Graz eröffneten Ausstellung *Latente Utopien. Experimente der Gegenwartsarchitektur*. (steirischer herbst/Graz 2003 - Kulturhauptstadt Europas). Interessanterweise fand im August 2002 in Frankfurt/Main ebenfalls ein Symposium zum Thema *Utopia* statt (Hans Ulrich Obrist) und im Hagerer Karl-Ernst-Osthaus Museum die Ausstellung *Museutopia* -

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf die zweite und dritte Phase der künstlerischen Avantgarderezeption, also vor allem auf die 1970er/1980er Jahre (Phase der ‚beschädigten‘ Utopie, d.h. des Einsetzens einer kritischen Avantgarderezeption, die vor allem die Ambivalenzen betont) und die 1990er Jahre (Phase der ‚latenten‘ Utopie, also des einsetzenden ‚medienarchäologischen‘ Interesses an Technologiekonzeptionen der Avantgarde). Ein ähnlicher Bewertungswandel der historischen Avantgarde lässt sich auch in den (kunst-)theoretischen und philosophischen Positionen der Zeit nachvollziehen, die in Kapitel 2 dargestellt werden.

Erster Paradigmenwechsel: Aporien der Avantgarden in Postutopismus und Retro-avantgarde

Die in den frühen 1980er Jahren mit der Postmoderne einsetzende neue Avantgarde-Rezeption zeichnet sich durch die Abwendung von einer bislang herrschenden naiven Rückwendung auf die (unterbrochene) Avantgarde-Tradition aus. Es setzt nun ein wesentlich kritischeres, ambivalenteres Verhältnis zur historischen Avantgarde ein: Misstrauisch werden die (potenziell) totalitären Dimensionen der Avantgarde betrachtet, deren Ideale und Utopien man – wie Boris Groys in seinem 1988 erschienenen Buch *Gesamtkunstwerk Stalin* – im Sozialistischen Realismus realisiert sieht.²⁵ Diese Sicht wird vor allem im Moskauer Konzeptualismus vertreten, zu dessen Sprachrohr sich Boris Groys in seinem Buch macht. Dieser veritable Paradigmenwechsel spiegelt sich auch in den zentralen Begriffen ‚Postutopismus‘ (Boris Groys) und ‚Retroavantgarde‘ (Laibach, IRWIN), deren Entwicklung in diese Phase fällt und die als kritische Abgrenzung zum im Westen geprägten Begriff der Postmoderne zu sehen sind. Beide Begriffe bezeichnen künstlerische Vorgehensweisen, für die die Strategie der Wiederholung bzw. Appropriation von fundamentaler Bedeutung ist. In Retroavantgarde und Postutopismus handelt es sich jedoch nicht nur um ein eklektizistisches Zitatenspiel unendlicher intertextueller Verweisungen und selbstreferentieller Signifikantenketten (auf welches die Postmoderne manchmal reduziert wird). Was Retroavantgarde und Postutopismus von einer solchermaßen verkürzten Postmoderne unterscheidet, ist, so meine These, genau der

Schritte in andere Welten (Juni-Oktober 2002), <<http://www.keom.de/museutopia/welcome.html>>, vgl. hier auch die ausführliche Bibliografie zum Thema „Utopie“. In dieser auffälligen Massierung von Veranstaltungen zum Thema Utopie deutet sich ein ähnlicher Bedeutungswandel an, wie ich ihn im Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit für den RetROUTOPISMus beschreibe.

²⁵ Eine ähnliche Veränderung ist seit Beginn der 1980er Jahre auch in der westlichen Avantgarde-Rezeption festzustellen. Vgl. z.B. Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983; Tuchman, Maurice (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988; Wyss, Beat (Hg.): *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*. Zürich, 1990; Wyss, Beat (Hg.): *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*. Jahresring 40, Jahrbuch für moderne Kunst. München, 1993.

explizite Rückbezug auf Avantgarde und Utopismus und auf die damit verbundenen historischen Traumata.

Sowohl die jugoslawische Retroavantgarde (Neue Slowenische Kunst, Mladen Stilinović, Malevič aus Belgrad, u.a.) als auch der sowjetische Postutopismus (Moskauer Konzeptualismus, Soz-Art, u.a.) reflektieren rückschauend die utopischen Potenziale der Kunst im 20. Jahrhundert und sind von dem Wunsch geprägt, „die ‚östlichen‘ Traumata zu rekonstruieren“ (Groys 1988, 102). Allerdings verweisen allein schon die Präfixe *Post-* und *Retro-* auf die unterschiedliche Avantgarde-Rezeption: Während jedoch der Postutopismus den in der Avantgarde wie auch im Sozialistischen Realismus vorhandenen Utopismus in eins setzt und gleichermaßen verurteilt, entsteht in den 1980er Jahren auch eine „retrospektive Achse der Avantgarde, eine Retro-Avantgarde, die das von der historischen Avantgarde nur durchheilte und bei weitem nicht gänzlich bearbeitete Feld noch einmal produktiv verarbeitet.“²⁶

Zweiter Paradigmenwechsel: Neo- und Retroutopismus

Im August 2001 fand im Ventspils International Radio Astronomy Center (VIRAC) im westlettischen Irbene das *Acoustic Space Lab* statt, ein internationales, vom re-lab Riga organisiertes Symposium zum Thema Radio- und Satellitenkommunikation.²⁷ Das VIRAC verfügt über ein Satellitenteleskop mit einem Durchmesser von 32 Metern, das 1992 von der Roten Armee verlassen wurde. Zu Sowjetzeiten setzte es der KGB zum Abhören von Satellitenkommunikation zwischen Europa und den Vereinigten Staaten ein. Es gehört heute weltweit zu den fünf präzisesten, der zivilen Forschung zugänglichen Radioteleskopen. Die 25 am *Acoustic Space Lab* teilnehmenden MedienkünstlerInnen und -aktivistInnen, MusikerInnen und TheoretikerInnen – unter ihnen auch der slowenische Medienkünstler Marko Peljhan – untersuchten in Workshops zusammen mit Radiotechnikern des VIRAC die Möglichkeiten eines kreativen Umgangs mit einer ehemals militärischen Technologie, zu der Künstler nur äußerst selten Zugang haben. Die Parabolantenne wurde einerseits als akustischer Klangerzeuger verwendet,²⁸ andererseits zum Abhören von Satelliten des INMARSAT-Netzwerkes.²⁹

²⁶ Weibel, Peter: Probleme der Neo-Moderne. In: Ders. (Hg.): *Identität : Differenz*. Kat. Graz, 1992, 14.

²⁷ *Acoustic Space Lab*, Irbene/Lettland, 4.-12. August 2001 <<http://acoustic.space.re-lab.net/>>. Ausführliche Dokumentation unter <<http://acoustic.space.re-lab.net/lab/>>. Vgl. auch den Bericht von Czegledy, Nina: *Acoustic Space Report*. In: *Syndicate* mailing list. 11.8.2001 <<http://www.v2.nl/mail/v2east/2001/Jun.old/0590.html>>.

²⁸ “It’s groans, buzzes and sirens were recorded, and the dish itself was used as a massive parabolic microphone to scan the surrounding environment. Often, the border between ‘signal’ and ‘noise’ was a thin one, and the ‘interference’ which intruded on the sounds we sought sometimes proved more interesting.” (Summary <<http://acoustic.space.re-lab.net/lab/>>).

Die Abhörergebnisse wurden als akustisches „Rohmaterial“ über das Internet zur freien Verfügung gestellt.

Die dritte und (bislang) letzte Phase der Avantgarde-Rezeption, zu der die Teilnehmer dieses Projekts zählen, setzt zeitlich ungefähr mit dem Ende des Sozialismus in Osteuropa um 1990 ein. Ganz allgemein ließe sich dieser Paradigmenwechsel in der Avantgarde-Rezeption von den 1980er zu den 1990er Jahren als Bewegung *weg von der Utopie unter Generalverdacht hin zu einem neuen Begriff des Utopischen* beschreiben. Vor allem bei jungen Künstlern ist dieser Paradigmenwechsel gekennzeichnet durch einen Verlust des Interesses an der Auseinandersetzung mit den Ambivalenzen, politischen Verstrickungen und den (potenziell) totalitären Dimensionen der künstlerischen Avantgarde. Dies gilt sowohl für den neoutopischen Moskauer Postkonzeptualismus im Umfeld der Gruppen „ËTI“ („Èkspropriacija Territorii Iskustva“) und NECEZIUDIK sowie der Zeitschrift *Radek* als auch für den eher im Gefolge der (ex-)jugoslawischen Retroavantgarde sich entwickelnden Retroutopismus. Neo- und Retroutopismus unterscheiden sich jedoch hinsichtlich ihres Verhältnisses zur avantgardistischen Utopie auf ganz eklatante Weise.

Während der russische Neoutopismus zum Ziel hat, das konzeptualistische Erbe durch ein „neues direktes und vor allem wieder utopisches Engagement“³⁰ zu überwinden, sich aus diesem Grund den utopischen Radikalismus der historischen Avantgarde in einem ‚neo-totalitären‘ Gestus erneut aneignen will – und damit den Utopismus der Avantgarde aus einer ‚post-katastrophalen‘ Perspektive abwertet und negiert (und sich mit dieser die Utopie negierenden Geste an seinen anti-utopischen konzeptualistischen Vorgänger anschließt), wagt dagegen der Retroutopismus ein ganz anderes, neues Verhältnis zur Utopie: Dieser betreibt eine Art retrospektive, medienarchäologische Utopie-Schau. Mit der Einführung und Verwendung des Begriffs „Retroutopismus“ beabsichtige ich keineswegs die Ausrufung eines neuen Ismus. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen heuristischen, behelfsmäßigen Begriff, der ein in künstlerischen Projekten der 1990er Jahren sichtbar werdendes neues Verhältnis zur Utopie und zur historischen Avantgarde kennzeichnet. Die bereits bestehende Begriffstriade von Retroavantgarde, Postutopismus und Neoutopismus wird so zu einem Quartett erweitert.

Sicherlich ist das „retroutopische“ Interesse für historische Technologiephantasien und globale -utopien zu einem Teil auf die in der ersten Hälfte der 1990er Jahre einsetzende

²⁹ „Satellites from the INMARSAT network were located and snooped on. Analog mobile phones, ship to shore communications, air traffic control signals and data packet transmissions were monitored and recorded.” (Ebd.)

³⁰ Weitlaner, Wolfgang: *Wort Bild Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/Konzeptualismus*. Phil.-Diss. Salzburg, 1999 [CD-ROM]. 137.

euphorische Grundstimmung zurückzuführen, die von der technologischen Entwicklung und der rasanten Verbreitung neuer, digitaler Medien, besonders aber des Internet, ausging. Oft sah es so aus, als würden sich jetzt die künstlerischen und technischen Utopien globaler Vernetzung vom Anfang des Jahrhunderts realisieren. Der Rückgriff auf und die „Bewegung in die Tiefenzeit medientechnischen Denkens und Operierens“³¹ dient jedoch oft auch als *Korrektiv* gegenwärtiger Entwicklungen: „Gegen eine reibungslose technologische und semiologische Ergonomie experimentieren einige Künstler im Verbund mit Programmierern, Physikern und Ingenieuren daran, auch mit den fortgeschrittenen Technologien Dramaturgien der Differenz weiterhin zu entfalten und zu ermöglichen.“ (Zielinski 2002, 297).

Der Utopismus der Avantgarde wird im Retroutopismus nicht (mehr) primär mit totalitären Tendenzen gleichgesetzt (wie im russischen Post- und Neoutopismus), sondern wird vor allem auf seine medientechnologischen Projektionen und Entwürfe durchgesehen, die nicht nur von einzelnen Avantgarde-Künstlern und -Theoretikern, sondern auch von Wissenschaftlern und Ingenieuren am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt worden sind. Verstärkt wird nun in künstlerischen Projekten eine schon fast medienarchäologische Faszination für frühe utopische Technologiephantasien der Avantgarde wahrnehmbar, die symptomatisch ist für ein signifikant verändertes Verhältnis zur Utopie bzw. zum Utopischen: Das Utopische und die Utopien der Avantgarde(n) stehen nicht mehr generell unter „Totalitarismus“-Verdacht. Im Gegenteil: Die Utopien der Avantgarde werden – zumindest bei den Künstlern, deren Projekte sich im Kontext der (Post-)Retroavantgarde situieren – zunächst als medienhistorisches Faszinosum, und in einem zweiten, pragmatischen Schritt in ihrer Bedeutung für gegenwärtige Entwicklungen befragt. Das Utopische, so meine These, wird also in der dritten Phase von politisch-totalitären, negativen Konnotationen getrennt und wieder verstärkt positiv politisch konnotiert. Marko Peljhan zum Beispiel, Betreiber des *makrolab*, zitiert mit Vorliebe einen Satz von Buckminster Fuller aus den 1950er Jahren: „Die Welt ist heute zu gefährlich für alles, was nicht utopisch ist.“³² Auch wenn sich Zuschreibungen wie „postutopisch“ oder „retroavantgardistisch“ auf diese jüngere Generation von Künstlern nur noch schwer anwenden lassen, sind die Wurzeln für dieses neue Verhältnis zur Utopie vor allem in der in den 1980er Jahren entwickelten Retroavantgarde zu suchen. Diese hat sich, so meine These, – anders als die ‚postutopischen‘ Künstler des Moskauer Konzeptualismus – nie als ‚anti-utopisch‘ begriffen.³³ Ich widme mich in dieser Arbeit verstärkt den künstlerischen Rich-

³¹ Zielinski, Siegfried: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg, 2002. 320.

³² Zit. in: Baumgärtel, Tilman: *[net.art]. Materialien zur Netzkunst*. Nürnberg, 1999.

³³ Diese These wird in Kapitel 3 diskutiert.

tungen der Retroavantgarde und vor allem des Retroutopismus, da sich in diesem ein neues Verhältnis hinsichtlich der Beziehung zur Avantgarde und zum Begriff der Utopie äußert. Diese neuartige, bislang in der Forschung noch nicht thematisierte ‚medienarchäologische‘ Rezeption erscheint mir jedoch als wegweisend für eine zukünftige Medienarchäologie Osteuropas.

Zur Veranschaulichung der beiden großen Paradigmenwechsel in der künstlerischen Avantgarderezeption in den 1980er und 1990er Jahren habe ich ein Schaubild entwickelt,³⁴ das die in dieser Arbeit behandelten jeweiligen Hauptströmungen zueinander in Beziehung setzt:

Tabelle: Interrelationen von Postutopismus / Retroavantgarde (1980er Jahre) und Neo- und Retroutopismus (1990er Jahre)

<u>1980er Jahre</u>	<u>1990er Jahre</u>
<i>Postutopismus (SU)</i> nachträglich prospektiv ‚post-katastrophal‘ ‚diskursarchäologisch‘ I. Kabakov, V. Pelevin	<i>Neoutopismus (RUS)</i> prospektiv ‚post-katastrophal‘ ‚neo-radikal‘, ‚neo-totalitär‘ A. Osmolovskij, A. Brener, O. Kulik
<i>Retroavantgarde (YU)</i> nachträglich prospektiv eher ‚prä-katastrophal‘ ³⁵ ‚diskursarchäologisch‘ NSK, M. Stilinović, Malevič (Belgrad)	<i>Retroutopismus (ex-YU)</i> nachträglich prospektiv ‚prä-katastrophal‘ ‚medienarchäologisch‘ K. k. Noordung, M. Peljhan, V. Fiškin

Von Bedeutung für diese Differenzierung sind dabei die thematische Ausrichtung und die Blickrichtung der jeweiligen -Ismen. Retroutopische Projekte haben eine nachträglich prospektive Blickrichtung; sie wenden sich, bildlich gesprochen, im Unterschied zum neoutopischen, ausschließlich auf die Zukunft gerichteten (prospektiven) radikalen Impuls *zuerst* in die *Vergangenheit*, um dann aus den dort geborgenen historischen Fundstücken die in diesen angelegten, oft nicht realisierten Ideen in die Zukunft zu extrapolieren. Die Bewegung bzw. die Blickrichtung des Retroutopismus ist also vektoriell verschieden von der des Neoutopismus: Sie geht nicht in eine völlig andere Richtung, sondern nimmt einen Umweg über die

³⁴ Dieses Schema wird in Kapitel 5.1. ausführlich entfaltet und analysiert.

³⁵ Die Einschränkung verweist darauf, dass die retroavantgardistischen Positionen (wie sie auch Laibach vertreten) durch die postutopische Phase durchgegangen sein müssen, um diese prä-katastrophale Perspektive einnehmen zu können.

Vergangenheit, um in die Zukunft zu gelangen.³⁶ Der Retroutopismus wiederholt Vergangenes, in diesem Fall die in der Avantgarde angelegten utopischen Ideen, extrahiert und extrapoliert deren Zukunftspotenzial und vollzieht damit genau das, was Gilles Deleuze in *Différence et répétition*³⁷ als „gehaltvolle“ Wiederholung bezeichnet hat.

Diese Art von Wiederholung bewirkt im Retroutopismus eine (nachträglich) prospektive Erinnerung – nämlich eine „gegenwärtige Öffnung des Vergangenen auf Zukunft hin.“³⁸ Eine „gehaltvolle“ Wiederholung realisiert, so Deleuze, das futurische Potenzial des Vergangenen und aktualisiert somit eine in der Vergangenheit (zum Beispiel in den Technologiephantasien der Avantgarde) angelegte, aber nicht realisierte, unentfaltete Intentionalität: das „je Ausstehende“, sein „futurisches Potential“ (Lobsien 1995, 189).

Diese vektorielle Besonderheit der Schleife in die Vergangenheit und des Extrapolierens des futurischen Potenzials verbindet den Retroutopismus der 1990er Jahre mit dem Postutopismus des Moskauer Konzeptualismus und der Retroavantgarde der 1980er Jahre. Alle drei zeichnen sich durch eine paradoxe Nachträglichkeit aus, denn sie sind in ihrer Ausrichtung nicht einfach nur retrospektiv, sondern *nachträglich prospektiv*, also auf Extrapolation des futurischen Potenzials hin angelegt, auf eine Öffnung des Vergangenen auf die Zukunft. Während jedoch vor allem im Postutopismus der 1980er Jahre die Avantgarde auf die in ihr angelegten (aber nicht aktualisierten) *totalitären* Potenziale untersucht wird,³⁹ beginnen Künstler in den 1990er Jahren die Avantgarde auf das in ihr angelegte, jedoch nicht realisierte *technologische* Zukunftspotenzial zu lesen. Das Interesse dieses Retroutopismus ist weniger ein primär politisches, als ein vielmehr medienarchäologisches. Der Retroutopismus inszeniert im Gegensatz zum Postutopismus die Utopie *nicht* prospektiv als Ruine, wie zum Beispiel Kabakov dies macht. Vielmehr blickt er von ‚vorher‘, ‚prä-katastrophal‘ sozusagen, auf das Geschehen – zwar im Wissen um das historische Scheitern, jedoch ohne dieses sofort mit zu imaginieren. Dieser ‚prä-katastrophale‘ Blick des Retroutopismus hat jedoch natürlicherweise die Ambivalenzen der historischen Avantgarden, ihre Aporien und ihre Anschlussfähigkeiten zum Totalitarismus weniger im Blick als das utopische Potenzial der von dieser Avantgarde skizzierten technologischen Phantasien. Genau das unterscheidet ihn sowohl vom Postutopismus als auch von der Retroavantgarde der 1980er Jahre.

³⁶ Diese Bewegung bzw. Blickrichtung des Retroutopismus geht insofern analog zur spezifischen Zukunftsauffassung Velimir Chlebnikovs, der die Zukunft als realisierte Vergangenheit begriff. Vgl. dazu Tupitsyn, Margarita: Collaborating on the Paradigm of the Future. In: *Art Journal*, Vol. 52, Nr. 4, Winter 1993. 18-24.

³⁷ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [*Différence et répétition*. Paris, 1968]. Übs. v. Joseph Vogl. München, 1992.

³⁸ Lobsien, Eckehard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München, 1995. 19.

³⁹ Retroavantgarde und Postutopismus beziehen diese totalitären Potenziale auch auf die konkrete politische Gegenwart der 1980er Jahre in der Sowjetunion bzw. Jugoslawien.

Die Avantgarde im Rückspiegel – Unter Automobilisten

Die Avantgarde im Rückspiegel trägt quasi als Über- bzw. Untertitelung die eingravierte Warnung „Objects in the mirror may be closer than they appear!“, die jedem Automobil-Rückspiegel in den Vereinigten Staaten mit auf den Weg gegeben wird. Diese Warnung besagt, dass im Spiegel reflektierte Fahrzeuge bzw. Objekte näher sein können, als sie erscheinen. Durch seine mögliche Funktion als Zerrspiegel geht vom Rückspiegel also eine potenzielle Gefahr aus, verursacht durch falsches Einschätzen des Abstandes zum nachfolgenden Fahrzeug, bzw. in unserem Fall, zur zeitlich zurückliegenden Avantgarde. Die Avantgarde und ihre Topoi, so suggeriert dieser Titel, sind der zeitgenössischen Kunst näher, als man auf den ersten Blick meint. Vorsicht mit unüberlegten Bremsmanövern! Denn die Metapher des Rückspiegels impliziert auf den zweiten Blick, dass derjenige, der in den Rückspiegel schaut, in Bewegung, vielleicht sogar in Höchstgeschwindigkeit ist.

Struktur der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich neben der Einleitung und dem Ausblick in vier große Hauptkapitel. **Kapitel 2** widmet sich den beiden großen „Paradigmenwechseln in der theoretischen Avantgarderezeption“, um zunächst den theoretisch-philosophischen Kontext für die künstlerische Avantgarderezeption in Ost und West zu schaffen und wichtige Begrifflichkeiten und typische (Rede- und Denk-)Figuren einzuführen. Dargestellt werden die zweite, mit der Postmoderne einsetzende Phase der theoretischen Avantgarderezeption in den 1980er Jahren („Aporien der Avantgarden“) sowie die dritte, in den 1990er Jahren gerade erst entstehende ‚medienarchäologische‘ Phase der Avantgarderezeption.

Die postmodernen „Aporien der Avantgarden“ (Kapitel 2.2.) der 1980er Jahre werden in einem anskizzierten Panorama avantgardekritischer Haltungen von den 1920er Jahren bis zum Ende des 20. Jahrhunderts eingebettet (Carl Einstein, Hannah Arendt, Hans Magnus Enzensberger, Vladimir Papernyj, Boris Groys, Igor Golomstock, Katherine Clark). In einem zweiten, eher diskursanalytischen Schritt werden dann die wichtigsten ambivalenten Elemente und Aporien der (sowjetischen) Avantgarde in groben Zügen herausgearbeitet. Abschließend wird nach Vereinbarkeit und Unvereinbarkeit der Paradigmata von Avantgarde und Totalitarismus gefragt (Kompatibilitäten, Inkompatibilitäten jenseits dichotomischer Erklärungsmuster von „Bruch“ und „Kontinuität“).

Die in den 1990er Jahren gerade erst entstehende ‚medienarchäologische‘ Phase der Avantgarderezeption wird im Kontext der Medienarchäologie lokalisiert (Kapitel 2.3.). An diesem

Punkt ist anzumerken, dass die theoretische Avantgarderezeption im Bereich der Medienarchäologie bei weitem noch nicht so differenziert ist, wie die künstlerische Praxis des Retroutopismus (die in Kapitel 5 dargestellt wird). Dies deutet darauf hin, dass weder Theorie noch Praxis Ideengeber des jeweils anderen sind, sondern dass beide gleichberechtigte Teile eines intellektuellen Kontextes sind, an dessen Ideenzirkulation sie partizipieren und für den sie gleichermaßen als Indikatoren diskursiver Verschiebungen fungieren.

In **Kapitel 3** werden die für die künstlerische Praxis in den 1980er Jahren zentralen Begriffe Postutopismus und Retroavantgarde eingeführt und im Kontext von ‚Postmoderne‘ und ‚Postavantgarde‘ dargestellt.

Kapitel 4 widmet sich den künstlerischen Strategien und Praktiken des Umgangs mit dem Topos Avantgarde in Postutopismus und Retroavantgarde in den 1980er Jahren. Unterteilt in vier große Unterkapitel zur Wiederholung werden künstlerische Verfahren und Figuren der ‚praktischen‘ Avantgarde-Rezeption untersucht. Diese ‚Wiederholungen‘ der Avantgarde reichen von einem Aufgreifen von Taktiken und Verfahren bis hin zu motivischen Appropriationen. „Wiederholung und/als Trauma“ (Kapitel 4.1.) untersucht die traumatischen Dimensionen von Wiederholungen. Das wichtige Unterkapitel 4.2. beschäftigt sich mit „Wiederholung und/als Differenz“. Hier wird einerseits der für diese Arbeit zentrale Begriff der „gehaltvollen“ Wiederholung expliziert, den Gilles Deleuze in *Différence et Répétition* entwickelt hat. Andererseits wird dieser Begriff im Hinblick auf die postutopischen und retroavantgardistischen künstlerischen Praktiken durch den Begriff des Palimpsestes ergänzt, das eine Akkumulation von (immateriellen) Konnotationsschichten im Sinne einer „gehaltvollen“ Wiederholung realisieren kann. Hinsichtlich des Postutopismus und der Retroavantgarde lassen sich zwei Palimpseststrategien klar voneinander unterscheiden: Während sich der Postutopismus vor allem durch „aggressive“ Palimpseste auszeichnet, deren spätere (‚totalitäre‘) Schichten diejenigen der Avantgarde verdecken und überwuchern (Bulatov, Kabakov, Vasil’ev, Komar und Melamid, Kollektive Aktionen), zeichnen sich die retroavantgardistischen Palimpseste durch die Transparenz der miteinander konfrontierten und so in einen Dialog gebrachten Schichten aus. Zur Frage „wie man den Kollektivismus wiederholt“ kommen in Kapitel 4.3. die Kollektiven Aktionen, Laibach und das Kozmokinetični kabinet Noordung zu Wort. Kapitel 4.4. endet mit Betrachtungen zu einer Extremform des Palimpsestes, nämlich des „terroristischen Palimpsestes“ (Brener), das in Form der Überschreibung eine dialogische *countersignature* (Derrida) darstellt.⁴⁰

⁴⁰ Vgl. Derrida, Jacques: ‚As if I were Dead‘: An Interview with Jacques Derrida. In: *Applying – to Derrida*. Hg.v. Brannigan, John/Robbins, Ruth/Wolfreys, Julian. London/New York, 1996. 212-226.

Kapitel 5 schließlich stellt ‚Neoutopismus‘ und ‚Retroutopismus‘ als die zwei großen Formen der künstlerischen Avantgarderezeption in den 1990er Jahren einander gegenüber. Der Hauptfokus dieses Kapitels liegt jedoch auf einer eingehenden Untersuchung des ‚Retroutopismus‘, da dieser mit seiner retrospektiven, medienarchäologischen Utopie-Schau ein ganz anderes und neues Verhältnis zur Utopie wagt als der neoutopische Moskauer Postkonzeptualismus. In Kapitel 5.1. werden zunächst in einem Schaubild Korrespondenzen und Differenzen zwischen Postutopismus und Retroavantgarde und Neo- und Retroutopismus in den 1980er und 1990er Jahren erläutert und anschaulich gemacht. Kapitel 5.2. widmet sich dem Neoutopismus und legt seine prinzipiell post- bzw. antiutopische Orientierung offen. Unter dem Titel „Der Schleudersitz in die Utopie ist keine Gebetsmaschine“ wird in Kapitel 5.3. eine vergleichende Analyse zwischen Post- und Retroutopismus vorgenommen. Am Beispiel der künstlerischen Arbeit am Kosmonautenmythos werden Ähnlichkeiten und Differenzen in den post- bzw. der retroutopischen Herangehensweisen verdeutlicht. Während der Topos Raumfahrt/Kosmonautenmythos in der postutopischen bzw. ‚post-katastrophalen‘ Perspektive (Kabakov, Lewandowsky, Pelevin) als ruinöse Utopie bzw. als Ruine inszeniert wird, widmet sich der Retroutopismus mit seiner ‚prä-katastrophalen‘ Perspektive einer nachträglich-prospektiven Rekonstruktion der Utopie. Die Kapitel 5.4. und 5.5. stellen die Arbeiten von Vadim Fiškin („Maschinen des Potenziellen“) und Marko Peljhan („Faktur und Interface“) im Kontext des Retroutopismus vor.

Vadim Fiškin gibt als wichtigste Inspirationsquelle die Figur des ‚Träumers‘ oder ‚Denkers‘ an. Er bezieht sich ausdrücklich auf Konstantin Ciolkovskij (1857-1935), der sowohl Science Fiction schrieb als auch Raketenentwürfe entwickelte, sowie auf Aleksandr Čiževskij, einen Biophysiker, Historiker und kosmistischen Maler und Dichter (1897-1964), der die Theorie des Einflusses kosmischer Faktoren (kosmische Strahlung und periodische Sonnenfleckenaktivitäten) sowohl auf das Verhalten organisierter Menschenmassen als auch auf den historischen Prozess weiterentwickelte. Mit dem Kozmokinetični kabinet Noordung verbindet ihn sein Interesse an den spirituellen Wurzeln der russischen Avantgarde, an den Themen Utopie, Kosmogonie und Raumfahrt. Allerdings steht in seinen Arbeiten die Privatisierung des Utopischen im Vordergrund.

Marko Peljhan bezieht sich in seiner Arbeit bzw. mit seiner Forschungsstation *makrolab* (1997-2007), die der Untersuchung und Kartographierung globaler Satellitenkommunikation dient, explizit auf Velimir Chlebnikovs *Radio budućego* (*Radio der Zukunft*) von 1921. Andere Arbeiten, wie zum Beispiel die verschiedenen *Wardencllyffe Situations* (seit 1997), hat

Peljhan dem serbisch-amerikanischen Erfinder Nikola Tesla gewidmet.⁴¹ Tesla entdeckte unter anderem den Induktionsmotor, das Wechselstromsystem und eine Form drahtloser Kommunikation. Neben diesen Entdeckungen formulierte er um die Jahrhundertwende viele Ideen, die sich später in den Manifesten der künstlerischen Avantgarde(n) wiederfanden. Peljhan macht in seinen Arbeiten das utopische Potenzial der Werke von Velimir Chlebnikov und Nikola Tesla als Korrektiv gegenwärtiger Entwicklungen erneut nutzbar. Der abschließende **Ausblick** versucht, noch Ungeschriebenes im Sinne von Forschungsdesideraten zu formulieren.

⁴¹ Im Januar 2002 nahm Peljhan außerdem am *Broadcasting Project dedicated 2 Nikola Tesla* im Technischen Museum in Zagreb teil <<http://projectbroadcasting.mi2.hr>>.

2. PARADIGMENWECHSEL IN DER THEORETISCHEN AVANTGARDE-REZEPTION

2.1. Drei Phasen der Avantgarde-Rezeption

„Der historische Index der Bilder sagt [...] nicht nur,“ so schreibt Walter Benjamin in den Aufzeichnungen, die als *Konvolut ,N‘* bekannt geworden sind, „daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.“⁴² Die Rezeptionsästhetik spricht daher vom Phänomen des Horizontwandels, der im Laufe der Geschichte die Bedeutungen und Evaluationen von Texten ändert. Hans Robert Jauß definiert die Rezeptionsgeschichte als die „sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die ‚Verschmelzung der Horizonte‘ in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht.“⁴³ Der rezeptionsästhetische Begriff des ‚Erwartungshorizontes‘ ist jedoch heute problematisch geworden, denn das poststrukturalistische Konzept der Intertextualität schreibt gar allen Texten den Charakter von ‚produktiven Rezeptionen‘ früherer Texte zu. Die „Pluralisierung und Individualisierung der ästhetischen Stile und folglich auch der Erwartungshaltungen [ist] so weit fortgeschritten [...], daß nicht mehr von einer dominierenden Richtung gesprochen werden kann.“⁴⁴

Und doch lässt sich Benjamins ‚Zur-Lesbarkeit-Kommen‘ im Sinne eines ‚Zu-einer-anderen-Lesbarkeit-Kommen‘ produktiv machen. Die Rezeption der historischen, künstlerischen und literarischen Avantgarde zeichnet sich nach dem Zweiten Weltkrieg durch verschiedene solcher ‚Lesbarkeitswechsel‘ aus – und das nicht nur lokal, sondern in Ost und West gleichermaßen (wenn auch mit verschiedenen Schwerpunkten). In der Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde scheinen drei Phasen von besonderer Bedeutung zu sein: Erstens, die Phase einer naiven Rückwendung auf, und eines Wiederanknüpfens an die vom Stalinismus und Nationalsozialismus⁴⁵ unterbrochenen ‚guten‘, bzw. ‚positiven‘ Tradi-

⁴² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1. 577f. Zit. nach: Weber, Samuel: Virtualität der Medien. In: Schade, Siegfried/Tholen, Christoph (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München, 1999. 35-49. Hier 44.

⁴³ Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/Main, 1992 [1970]. 186. Zit. n.: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar, 1998. 463.

⁴⁴ Zapf, Hubert: Rezeptionsgeschichte. In: Nünning 1998, 463.

⁴⁵ Den malerischen und literarischen Realismen in Nationalsozialismus, Faschismus und Stalinismus entsprachen stilistisch der französische Neoklassizismus, der amerikanische Regionalismus; Parallelen finden sich außerdem in der „traditionalistischen und politisch engagierten englischen, amerikanischen und französischen Prosa jener Zeit, in der historisierenden Architektur, im politischen und im Werbe-Plakat, im filmischen Stil Hollywoods, u.a.“ (Groys 1988, 13f.). Vgl. dazu auch die Ausstellungskataloge *Die Axt hat geblüht. Euro-*

tionslinien in den 1950er bis 1970er Jahren. Die zweite Phase setzt mit Poststrukturalismus und Postmoderne in den 1970er/1980er Jahren ein und führt zu einem ersten großen Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption. Die bis dahin vorherrschende eher affirmative Bezugnahme auf die Avantgarde wird von einem wesentlich ambivalenteren Verhältnis zur historischen Avantgarde abgelöst. Die dritte Phase in den 1990er Jahren schließlich wird von einem weiteren Paradigmenwechsel, nämlich dem tiefgreifenden Wandel eingeleitet, den die Simultaneität und Ubiquität der ‚digitalen Medien‘ bewirkt hat.⁴⁶

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf die zweite und dritte Phase der künstlerischen Avantgarderezeption, also vor allem auf künstlerische Projekte der 1970er/1980er Jahre (Phase des Einsetzens einer kritischen Avantgarderezeption, die vor allem die Ambivalenzen betont) und der 1990er Jahre (Phase des einsetzenden ‚medienarchäologischen‘ Interesses an Technologiekonzeptionen der Avantgarde). Der Bewertungswandel der historischen Avantgarde lässt sich dabei sowohl in den künstlerischen Projekten, also auch in den (kunst-)theoretischen und philosophischen Positionen der Zeit beobachten. Sowohl die künstlerische Praxis als auch die theoretisch-philosophischen Positionen sind dabei gleichberechtigter Teil eines intellektuellen Kontextes, an dessen Ideenzirkulation sie partizipieren.⁴⁷ In diesem (2.) Kapitel soll zunächst der intellektuelle Kontext skizziert werden. Vorausgeschickt sei, dass detailliertere Ausführungen zugunsten einer möglichst viel Material berücksichtigenden Darstellung keine Erwähnung finden können.

Zunächst jedoch kurz zur ersten Phase; sie soll uns hier als Ausgangspunkt für die beiden folgenden Phasen interessieren: Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es u.a. in Deutschland einen Wunsch nach Wiederaufnahme unterbrochener Entwicklungen. Dieser Wunsch prägte auch die erste *documenta*, die 1955 in Kassel stattfand: Hier wurden vor allem expressionistische Kunstwerke gezeigt, die unter den Nazis als „entartet“ galten.⁴⁸ Die (durchaus vorhandenen) Ambivalenzen dieser expressionistischen Avantgarde wurden jedoch ausgeblendet. Auch

päische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde. Hg. von Harten, Jürgen. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1987; *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945.* Kat. Deutsches Historisches Museum. Berlin, 1996.

⁴⁶ Vgl. Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde - Avantgardeskritik - Avantgardeforschung.* Amsterdam u.a., 2000. 9-27. Hier: 10f. Laut Asholt/ Fähnders haben in den letzten Jahrzehnten vier Paradigmenwechsel die Bedingungen des Diskurses über die Avantgarde wesentlich verändert: die Postmoderne, der postkoloniale Diskurs, der Gender-Diskurs und schließlich der tiefgreifende, durch die neuen Medien bewirkte Wandel. Zwei dieser vier Paradigmenwechsel widmet sich die vorliegende Arbeit: dem in den 1980er Jahren durch die Postmoderne initiierten sowie dem aktuellsten, durch die neuen Medien bewirkten.

⁴⁷ „Ein Text ist ein Text, ob dessen Autor oder Vortragender nun praktizierender Künstler ist, Kritiker, Philosoph oder Politiker“ (Harrison, Charles/Wood, Paul/Zeidler, Sebastian (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert.* Bd. 1. Ostfildern, 1998. 14).

⁴⁸ Vgl. Schneckenburger, Manfred: *documenta 01, 1955 - 07, 1982: Idee und Institution.* München, 1983.

in der Sowjetunion versuchten viele Schriftsteller und bildende Künstler in der Nach-Stalinzeit (ab 1953) bzw. der sogenannten Tauwetterperiode die „Tradition der Avantgarde-Künstler wiederzubeleben“ (Groys 1988, 86) – während allerdings die Werke der Avantgarde (wie auch des Sozialistischen Realismus) in den Archiven, und damit der Öffentlichkeit entzogen blieben.⁴⁹ Bei dieser künstlerischen ‚Wiederbelebung‘ handele es sich, so Groys, keinesfalls um eine Fortführung des Impulses der Avantgarde, ganz im Gegenteil: „Diese Kunst ist zutiefst retrospektiv, sie will die traditionelle Rolle des Künstlers nicht überwinden, sondern zu ihr zurückkehren, geschlossene, autonome künstlerische Welten schaffen[,] deren jede den Anspruch auf die letzte Wahrheit über die Welt erhebt“ (ebd.). Dieser naiven „Neo-Avantgarde“⁵⁰ wirft Groys daher vor, mittels einer Privatisierung der Utopie „im Kleinen die absolutistischen Ansprüche des Sozialistischen Realismus [zu] reproduzieren“ (Groys 1988, 87). Groys bescheinigt gerade diesen nostalgischen⁵¹ künstlerischen Versuchen, das Stalin-Projekt mittels des Rückgriffs auf eine vermeintlich ‚unschuldige‘ „modernistische Kultur vom Anfang des Jahrhunderts“ (ebd.) zu überwinden, eine fatale Wiederholung desselben.

In diese erste Phase fallen jedoch auch die ersten Rückaneignungen der russischen Avantgardekultur durch eine vor allem von den USA ausgehende Nachkriegswissenschaft.⁵² Stellvertretend sind die Arbeiten *Russian Formalism* (1956) von Victor Erlich und *A History of Russian Futurism* (1968) von Vladimir Markov zu nennen. Diese Reaktualisierungen von Praxis und Theorie der Avantgarde schlugen, so Rainer Grübel, seit den 1960er Jahren auch

⁴⁹ Irene Kolchinsky schreibt in ihrer Dissertation *The Revival of the Russian Literary Avant-garde: The Thaw Generation and Beyond* (München, 2001) über die sogenannte „zweite Generation der russischen Avantgarde“, also vor allem der Tauwetterperiode ab Mitte der 1950er Jahre, unter Berücksichtigung der ‚neofuturistischen‘ Brückenfigur Nikolai Glazkov (1919-1979). Dieser begann in den späten 1930er Jahren zu schreiben und führte bis in die 1950er Jahre experimentelle Traditionen der Avantgarde fort. Mitte der 1950er Jahre verbreiterte sich die Basis für experimentelle Literatur, v.a. durch die Leningrader Neofuturisten, die Čertkov Gruppe, den Dichtern von Lianozovo und Gennadi Aigi. Im Bereich der experimentellen Poesie handelte es sich um unmittelbare Vorfahren von Konzeptualismus, Minimalismus und konkreter Poesie.

⁵⁰ Groys bezeichnet die erste Phase der ‚naiven‘ bzw. rein formalen Rückwendung zur Avantgarde seit den 1950er Jahren als „Neo-Avantgarde“. Vgl. dazu Groys, Boris: *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*. München, 1991. Der Begriff „Neoavantgarde“ übernimmt Groys von Peter Bürger, der damit die (amerikanische) Kunst der 1950er und 1960er Jahre meinte (z.B. Pop Art) und verurteilte: „Die Neoavantgarde, die den avantgardistischen Bruch mit der Tradition erneut inszeniert, wird zur sinnleeren Veranstaltung, die jede mögliche Sinnsetzung zulässt“ (Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1974, 85).

⁵¹ Ėpštejn schreibt zur ersten Phase der Avantgarde-Rezeption: In den 1960er und 1970er Jahren „a second wave of modernism emerged in Soviet literature: futurist, surrealist, abstractionist, and expressionist trends were revived in literature, painting, and music. The era of the 1920s became the nostalgic model for this neomodernist phenomenon“. (Ėpštejn, Mikhail N.: *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst/Mass., 1995, 207).

⁵² In der ersten russischen Emigration nach 1917 hatte die künstlerische und literarische Avantgarde einen schweren Stand, da vor allem konservative Autoren den Ton angaben. Hier wurde das Engagement der Avantgarde mit einem linken politischen Standpunkt gleichgesetzt und verworfen. Vgl. Grübel, Rainer: Die Kontrafaktur des Kunstwerks in der russischen Literatur und Kunst der Avantgarde. In: Asholt/Fähnders 2000, 313-347.

nach Europa und sogar in die Sowjetunion über, wo sie ihre „konsequentesten Fürsprecher in den Arbeiten der Moskauer und Tartuer Semiotiker fand“.⁵³ Die westeuropäische Rückaneignung der russischen Avantgardekultur wurde durch Publikationen, Ausstellungen und Konferenzen vorangetrieben. 1962 bahnte Camilla Gray mit ihrem aufsehenerregenden Buch *The Russian Experiment in Art 1863-1922* der Rezeption russischer Avantgardekunst im Westen den Weg. Jurij Striedter legte 1969 den ersten Band theoretischer Arbeiten der russischen Formalisten in deutscher Übersetzung vor. 1972 erschienen Chlebnikovs Werke in deutscher Sprache, 1974 fand die von Karl Eimermacher und Rainer Grübel initiierte Konstanzer Tagung zur russischen Kultur zwischen 1917 und 1934 statt,⁵⁴ und 1979 veröffentlichten Hubertus Gassner und Eckhart Gillen die wichtige Dokumentensammlung *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus: Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*.⁵⁵ Allgemein lässt sich sagen, dass die Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde in Westdeutschland von den 1960er Jahren bis Mitte der 1980er Jahre jedoch „infolge des Traditions- und Kanonbruchs durch Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg überwiegend rekonstruktiv und in vieler Hinsicht affirmativ“ (Grübel 2000, 317) war.

⁵³ Grübel 2000, 317. Die Darstellung der Rezeptionsgeschichte folgt Grübel, Rainer: Die Kontrafaktur des Kunstwerks in der russischen Literatur und Kunst der Avantgarde. In: Asholt/Fähnders 2000, 313-347.

⁵⁴ Erler, Gernot u.a. (Hg.): *Von der Revolution zum Schriftstellerkongress. Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934*. Wiesbaden, 1979.

⁵⁵ Gassner, Hubertus/Gillen, Eckhart (Hg.): *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus: Dokumente und Kommentare; Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Köln, 1979.

2.2. Erster Paradigmenwechsel: Aporien der Avantgarden

Mit der beginnenden Postmoderne ab Anfang bzw. Mitte der 1980er Jahre findet – international – ein erster großer Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption statt, der ansatzweise, so scheint mir, bereits in Tupitsyns Schilderung des sowjetischen Kontextes enthalten ist.⁵⁶ Für die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der frührevolutionären Avantgarde in der Sowjetunion hat die große programmatische Ausstellung *Paris – Moscou* bzw. *Moscou – Paris* in Paris und Moskau zwischen 1979 und 1981 den entscheidenden Anstoß gegeben.⁵⁷ Ab Mitte der 1980er Jahre, also zeitgleich mit Glasnost' und Perestrojka, wurden Werke der Avantgarde aus den Depots der Museen, in die sie in den 1930er Jahren verbannt worden waren, hervorgeholt und nach und nach öffentlich zugänglich gemacht.⁵⁸ Ungefähr zur selben Zeit begann auch die öffentliche Auseinandersetzung mit stalinistischer Kunst.⁵⁹

Die zweite Phase der Avantgarderezeption zeichnet sich durch die Abwendung von der bis dahin vorherrschenden rekonstruktiven, affirmativen und manchmal auch naiven Bezugnahme auf die ‚gute‘ Traditionslinie der Avantgarde und das Einsetzen eines wesentlich kritischeren Verhältnisses zur historischen Avantgarde aus.⁶⁰ In dieser Phase werden all die ambivalenten, vor allem auch irrationalen Momente der Avantgarde betont (z.B. ihr Okkultismus), die in der ersten Phase noch ausgeblendet worden waren.⁶¹ Die Avantgarde wird jetzt auch nicht mehr nur als ‚Opfer‘ totalitärer Tendenzen, sondern als wesentlich ambivalenteres Phänomen gesehen, das diese totalitären Tendenzen bereits in sich getragen und eben diesen auch mit zum Durchbruch verholfen habe. Radikalster Vertreter dieser These ist Boris Groys, der in seinem Buch *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988) damit auch im Westen der seit den 1970er Jahren unter den Künstlern des Moskauer Konzeptualismus vorherrschenden Haltung zur

⁵⁶ Vgl. Tupitsyn, Margarita: Die abtretende Avantgarde: Sowjetische Bildwelten unter Stalin. In: *Glaube, Hoffnung - Anpassung. Sowjetische Bilder 1928 - 1945*. Hg. v. Museum Folkwang. Essen, 1996. 12-33. Hier: 12.

⁵⁷ Centre Georges Pompidou (Hg.): *Paris - Moscou 1900-1930*. Kat. Paris, 1979.

⁵⁸ Vgl. u.a. Harten, Jürgen: Acht Stempel in diesem Pass oder „Dort gibt es Wunder, dort spuken Geister...“. In: Ders. (Hg.): *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*. Köln, 1991. 6-15. Hier: 9.

⁵⁹ Vgl. 1987 die Ausstellung in der Manege, Moskau.

⁶⁰ „Erst Mitte der achtziger Jahre begannen sich im Rahmen von Poststrukturalismus und Postmoderne auch kritische Stimmen zu melden. Sie waren anders als alle bis in die achtziger Jahre anhaltende Verurteilung der Avantgarde in der Sowjetunion und in der DDR nicht dem verspäteten Stalinismus oder eine marxistischen, von Lukács inspirierten Gesellschafts- und Kunsttheorie geschuldet“ (Grübel 2000, 318).

⁶¹ Vgl. z.B. Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983; Tuchman, Maurice (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988; Wyss, Beat (Hg.): *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*. Zürich, 1990; Wyss, Beat (Hg.): *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*. Jahresring 40, Jahrbuch für moderne Kunst. München, 1993; *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*. Hg. von Loers, Veit. Kat. Frankfurt, 1995.

historischen Avantgarde Ausdruck verlieh. Er eröffnet bzw. re-aktualisiert damit ein Feld konservativer Avantgardekritik, das bis zu Jean Clair⁶² und Eduard Beaucamp reicht,⁶³ die in ihren wütenden Streitschriften „wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde“ (Beaucamp) an den Sedlmayrschen kulturpessimistischen *Verlust der Mitte*⁶⁴ erinnern, ohne jedoch dessen ‚Format‘ zu erreichen.⁶⁵ Von der vor Sarkasmus strotzenden Kritik an der *documenta* X (1997), in der er paradigmatisch die ‚schlechte Gegenwart‘ entdeckt, kommt Jean Clair zu der erstaunlichen Behauptung, dass das eigentliche Problem die ‚Unantastbarkeit‘ der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg sei (hier scheint sich mit zehnjähriger Verspätung eine Einsicht einzustellen, die vom Moskauer Konzeptualismus bereits in den 1970er Jahren, allerdings ohne kulturpessimistischen Einschlag, gepflegt wurde):

Wie kommt es, dass von allen Ideologien unseres Jahrhunderts ausgerechnet die Avantgarde nicht ihre Kritik gefunden hat? Wir haben in den letzten zwanzig Jahren den Zusammenbruch aller Doktrinen erlebt, die unsere Epoche geprägt haben. Aber die avantgardistische *doxa*, die so eng mit den politischen Utopien verbunden war und von Anfang an nach deren Prämissen und Theorien modelliert wurde, die in so enger Verbindung mit den esoterischen Glaubensbekenntnissen der Jahrhundertwende stand, sie scheint heute so unantastbar zu sein wie ehemals. Sie ist trotz ihrer Abschweifungen, ihrer Gewalttätigkeit, ihrer Kulturfeindlichkeit und mit ihrem ‚bewußten und programmatischen Dogma der Antihumanität‘, um auf die Worte von Zweig zurückzugreifen, nach wie vor mit dem Prestige der individuellen Revolte ausgestattet und gilt als Beispiel des Fortschritts der Künste zum Allgemeinwohl. (Clair 1998, 15f.)

In der Sowjetunion ist die Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde – die in den sich öffnenden sowjetischen Kunstzeitschriften geführt wird – ab Mitte der 1980er Jahre nicht mehr von einer Auseinandersetzung mit dem ‚Utopismus‘ von Avantgarde und Sozialismus zu trennen. Misstrauisch werden die (potentiell) totalitären Dimensionen der Avantgarde betrachtet, deren Ideale man – wie Boris Groys – im Sozialistischen Realismus realisiert sieht. In diese zweite Phase fällt die Entwicklung so zentraler Begriffe wie „Postutopismus“ (Boris Groys) und „Retroavantgarde“ (Laibach, Irwin) (vgl. Kapitel 3).

⁶² Clair, Jean: *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*. Köln, 1998. Dt. Übers. v. Ronald Vouillé [frz. Originaltitel: *La responsabilité de l'artiste*. Paris, 1997]. Vgl. hierzu auch Bürger, Peter: Über die Ausstellung Das XX. Jahrhundert. In: *Die Zeit*, November 1999.

⁶³ Beaucamp, Eduard: *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*. Köln, 1998. Beaucamps Erleichterung angesichts der Tatsache, dass es mit den ‚Staatskünstlern‘ der ehemaligen DDR nun endlich wieder ‚große realistische Maler‘ in Deutschland gäbe, ist dabei nur ein pikantes Detail.

⁶⁴ Vgl. Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt/Main, ¹⁰1988 [1948].

⁶⁵ „Im Grunde entwickelte erst Sedlmayr eine vollständige Theorie der ‚Entartung‘ der Moderne, doch er trug sie stets im Namen des Christentums vor [...]“ (Belting, Hans: *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*. Köln, 1999. 184). Beat Wyss verweist darauf, dass *Verlust der Mitte* auf Vorlesungen basiert, die Sedlmayr 1941 und 1944 gehalten hat. Vgl. Wyss, Beat: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*. München, 1989 [1985]. Insbes. 283-296.

Eine kritische Haltung gegenüber der Avantgarde, für die die Aporien und Ambivalenzen der Avantgarde in den Mittelpunkt und damit in ein Spannungsfeld zwischen ‚Moderne‘ und ‚Totalitarismus‘ rücken, wird zwar erst mit der Postmoderne verstärkt wahrnehmbar, ist aber beileibe nicht auf diese Zeit beschränkt. Zunächst soll daher ein Panorama dieser avantgarde-kritischen Haltungen von den 1920er Jahren bis zum Ende des 20. Jahrhunderts skizziert werden. Dabei finden jedoch weder explizit antimodernistische oder kulturpessimistische, noch von Lukács inspirierte, marxistisch-stalinistische Avantgardekritiken Beachtung.⁶⁶ In einem zweiten, eher diskursanalytischen Schritt sollen dann die wichtigsten ambivalenten Elemente und Aporien des ‚Komplexes Avantgarde‘ in groben Zügen herausgearbeitet werden. Dieser erste (daher notwendigerweise unvollständige) Versuch einer Typologie der Avantgarde-Rezeption(en) im 20. Jahrhundert fragt abschließend nach Vereinbarkeit und Unvereinbarkeit der Paradigmata von Avantgarde und Totalitarismus (Kompatibilitäten, Inkompatibilitäten jenseits dichotomischer Erklärungsmuster von „Bruch“ und „Kontinuität“).

Türme und Gruben

„Ein Feld bei Petrograd. Das Denkmal Tatlins erreicht die Eisberge der Wolken. Auf der Spitze die Rundfunkzentrale + 400 m. Sie frisst die Flut der Zuckungen Asiens, Europas, des Balkans, Amerikas, Chinas und Japans.“ (Ljubomir Micić, 1922)⁶⁷

Die künstlerische und technische Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts ist weltweit fasziniert von Türmen. Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars und Robert Delaunay sind es vom Eiffelturm, der für die Pariser Weltausstellung 1889 errichtet worden war [Abb. 20].⁶⁸ Nikola Tesla baut ab 1900 in Wardencllyffe, Long Island, seinen Welt-Sendeturm [Abb. 21] zur drahtlosen Übertragung von Energie und Informationen (vgl. Kapitel 5.5.). Die italieni-

⁶⁶ Hierzu sei auf Primärtexte von Georg Lukács (insbes. *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg, 1958) oder auf die brillanten historischen (und bis heute gültigen) Darstellungen von Fritz Stern (*Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Wien, 1963) oder George L. Mosse (*Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus*. Frankfurt/Main, 1991) verwiesen.

⁶⁷ Micić, Ljubomir: Šimi na groblju Latinske četvrti [Shimmy auf dem Friedhof des Lateinviertels]. In: *Zenit*, März 1922. Vgl. *Dokumenti. Časopis Zenit*. Hg. von Golubović, Vida/Subotić, Irina. Belgrad, 1981, Nr. 7-8. 1528.

⁶⁸ Der Eiffelturm war 1889 als zweckfreies Monument errichtet worden, quasi als Selbstdarstellung der ihn schaffenden Ingenieursleistung. Seit der permanenten Installation einer Funkstation und einer Großantenne fanden ab 1903 von dort öfter Probeausstrahlungen von Telegraphiesignalen des Morsealphabets statt. 1908 sendete der amerikanische Broadcasting-Pionier Lee de Forest mit seiner Frau Nora Blatch de Forest eine ganze Nacht lang Musik, die bis Marseille zu empfangen war. Ab 1910 wird vom Eiffelturm ein Zeitsignal ausgestrahlt, das Grundlage für die globale Vereinheitlichung der Zeitmessung wird. Der Eiffelturm wird so zu einer der bekanntesten Funkstationen Europas. Der 1913 einsetzende „Simultaneismus“ der französischen Avantgarde weist starke Bezüge zum Eiffelturm auf. Vgl. Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegraphie zum Internet*. München, 2002 (hier insbes. das Kap.3: Prophezeiung und Poesie der drahtlosen Welt. 91-130).

schen Futuristen nehmen in ihrem von Filippo Tommaso Marinetti verfassten ersten Manifest vom 20. Februar 1909 die Perspektive „stolzer Leuchttürme oder vorgeschobener Wachtposten vor dem Heer der feindlichen Sterne“ ein, „die aus ihren himmlischen Feldlagern herunterblicken.“⁶⁹ Die russischen Futuristen David Burljuk, Aleksandr Kručenyč, Vladimir Majakovskij und Velimir Chlebnikov schreiben in *Poščečina obščestvennomu vkusu* (*Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, 1912), einem frühen Schlüsseltext der russischen Avantgarde: „Aus der Höhe von Wolkenkratzern blicken wir herab auf ihre Nichtigkeit!“ – und meinen damit „Puškin, Dostoevskij, Tolstoj usw. usw.“, die „vom Dampfer der Gegenwart zu werfen“ seien.⁷⁰ In Moskau werden kurz nach der Oktoberrevolution verschiedene Turmbauten projiziert, von denen jedoch nur Vladimir Šukovs Šabalovka-Sendemast realisiert wird, von dem aus Radio Komintern ab 1922 sendet [Abb. 22]. Vladimir Tatlins 400 Meter hohes *Monument für die III. Internationale* (1919/1920) [Abb. 23], das als „optimale Projektion“⁷¹ mit seiner schieren Größe alle anderen Gebäude der Welt überragt hätte und das „mit den höchsten Idealen des Internationalismus und Bolschewismus, mit Kommunikationsmöglichkeiten, Lebensenergien, künstlerischer Imagination, mit kosmischer Bewegung (Jahr – Monat – Tag), planetarischen Proportionen (Neigung, Höhe), geometrischen Formen und geometrischer Ordnung als möglicher Ausdrucksform esoterischer Prämissen“⁷² identifi-

⁶⁹ Marinetti, Filippo Tommaso. Zit. nach Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung*. Amsterdam u.a., 2000. 9-27. Hier: 9.

⁷⁰ *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* (1912). In: Chlebnikov, Velimir: *Werke – Poesie Prosa Schriften Briefe*. Hg. v. Peter Urban. Reinbek bei Hamburg, 1985. Bd.2. 107f.

⁷¹ Zur Spiralförmigkeit als „optimale Projektion“ vgl. Flaker, Aleksandar: Die Spirale als optimale Projektion. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Vladimir Tatlin. Ein internationales Symposium*. Köln, 1993. 64-68; Flaker, Aleksandar: Optimale Projektion. In: Ders. (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 412-421. Tatlin hatte auf dem hohen Spiralturm einen Rundfunksender vorgesehen. Dieser „Idee der Dominanz des neuen Mediums im Weltraum“ entsprächen, so Aleksandar Flaker, optimale Projektionen der literarischen Avantgarde: „Die globale Sicht wird mehrmals in literarischen Texten durch einen hohen Sendemast motiviert“ (Flaker 1993, 67). Flaker verweist diesbezüglich auf Texte des tschechischen „Zivilismus“ sowie auf den Gedichtband *Na vlnach TSF* (*Auf den Rundfunkwellen*, 1925) von Jaroslav Seifert. Außerdem beruht Majakovskijs selten zitiertes Poem *Pjatyj internacional* (*Die fünfte Internationale*, 1922), in dem er neben Guglielmo Marconi auch den Eiffelturm erwähnt, auf dem „Leitmotiv des ‚Hochschraubens‘ des lyrischen Subjekts (vgl. mehrere Variationen des Verbums *vintet*: *vinti!*, *razvinčivajus*, *zavinčivajus*, *vinti ešče*) bis zu globaler Sicht, ja bis in den kosmischen Raum mit der ‚Spirale‘ des Sonnensystems und bis zur Metamorphose des Subjekts in einen ‚riesigen Rundfunksender‘, der es ihm erlaubt, die Welträume und die Jahrhunderte zu beherrschen – bis in das 21. Jahrhundert der ‚Föderation der Kommunen‘“ (ebd.). Vgl. Majakovskij, Vladimir: *Polnoe sobranie sočinenij* [*Sämtliche Werke*], Bd. 4. Moskva, 1957. 111-134.

⁷² Der Eiffelturm, das „größte Bauwerk seiner Zeit, eine Herausforderung an Statik und Maßvorstellungen, [der] den Eintritt ins zwanzigste Jahrhundert mit der modernen Technik des Eisen- und Betonbaus symbolisierte“, wurde in der Zagreber Zeitschrift *Zenit* langsam durch Tatlins Turm verdrängt (vgl. Subotić, Irina: Die Rezeption Tatlins durch die jugoslawische Avantgarde. Vier Auffassungen. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Vladimir Tatlin. Ein internationales Symposium*. Köln, 1993. 87-92. Hier: 88.). Im Februar 1922 erschien in *Zenit* Nr. 11 (Zagreb) auf der Titelseite Tatlins Entwurf des *Monuments für die III. Internationale*, im Heft selbst taucht er nochmals auf, zusammen mit einem Auszug aus Il'ja Erenburgs *A vse-taki ona vertitsja* (*Und sie bewegt sich doch*), aus dem die Informationen über Tatlin offenbar stammen. Nach Julia Szabó war *Zenit* die erste ausländische Zeitschrift, die eine Abbildung von Tatlins Turm publizierte. Diese wurde dann von ande-

ziert wurde, bleibt Entwurf und Modell, wie auch Il'ja Čašniks und El Lissickijs Rednertribünen für Lenin (1920-1924) [Abb. 24+25], El Lissickijs für Moskau geplante horizontale Hochhäuser („Wolkenbügel“, 1924-1925) [Abb. 26] und Malevičs hochaufragende dreidimensionale Suprematismen, die er selber *Architektony* nannte [Abb. 27]. Ebenfalls ungebaut blieb der Entwurf des slowenischen Architekten Jože Plečnik (1872-1957) für das *Slowenische Parlament* (1947) in Ljubljana [Abb. 28]. Sein Entwurf sah ein Gebäude vor, das von 14 Säulen getragen und von einer monumentalen, 120 m hohen, kegelförmig zulaufenden Spiral-Kuppel überragt werden sollte.⁷³

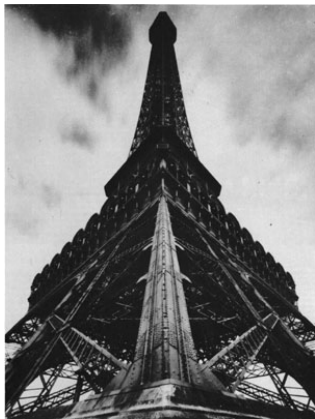


Abbildung 20:
Eiffelturm, Paris (1889), Fotografie
von François Kollar (o.J.)



Abbildung 21:
Nikola Tesla, Wardenclyffe Turm
auf Long Island (1900)



Abbildung 22:
Vladimir Šukov, Šabalovka-Sendemast,
Moskau (1922)



Abbildung 23:
Vladimir Tatlin, Modell des
*Monuments für die III.
Internationale* (1919/1920)

ren europäischen Avantgarde-Magazinen reproduziert. Vgl. Szabó, Julia: La Tour de Tatline et son influence sur l'avant-garde d'Europe centrale et orientale. In: *Ligeia*. Paris, Nr. 5/6, April/September 1989. 65-69.

⁷³ In den Projekten der NSK tauchen vielfältige Referenzen an diese Arbeit von Plečnik auf. Vgl. zu Plečnik auch: Krečič, Peter: *Plečnik. The Complete Works*. London, 1993.

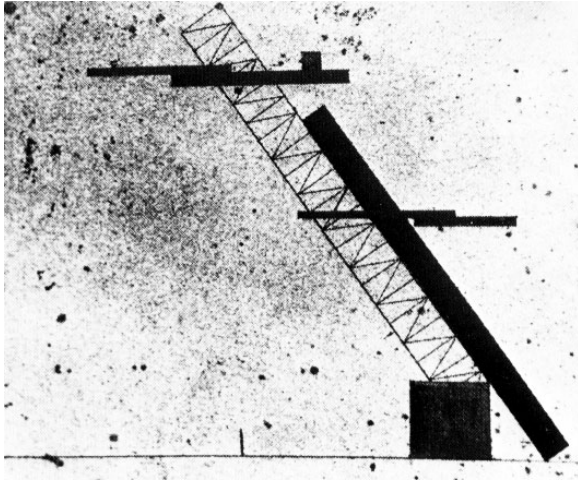


Abbildung 24:
Il'ja Čašnik, *Entwurf für eine Rednertribüne* (1920)

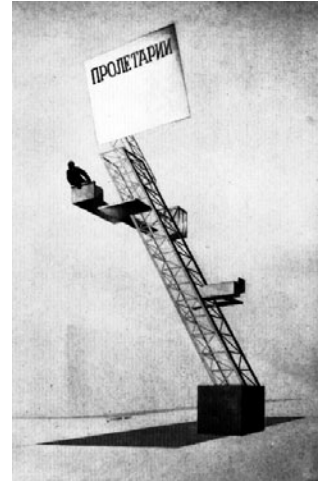


Abbildung 25:
El Lisickij, *Lenin-Tribüne*
(1924), Entwurf

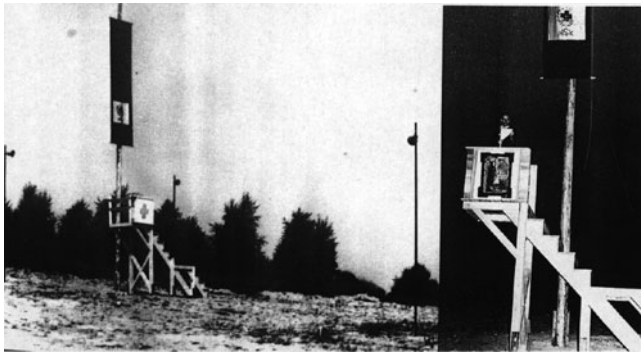


Abbildung 25a:
NSK Territory Suhl, Ansprache auf Rednertribüne, Suhl 1993:

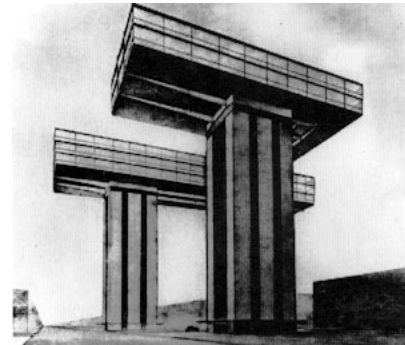


Abbildung 26:
El Lisickij, *Wolkenbügel* (1924-25),
Entwurf

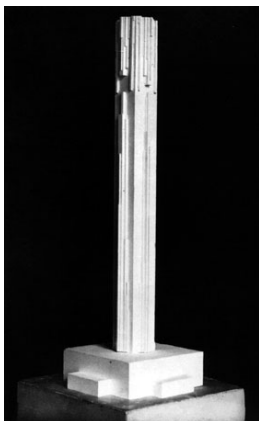


Abbildung 27:
Kazimir Malevič, *Suprematistisches Architektonisches Modell*
(1927), Gips, 86 x 30 x 30,2 cm



Abbildung 28:
Jože Plečnik, *Slowenisches Parlament* (1947),
Entwurf (Modell)

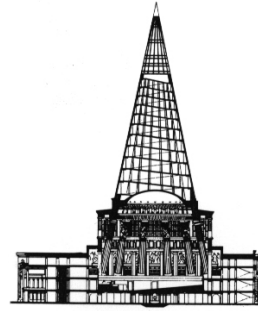


Abbildung 28:
Jože Plečnik, *Slowenisches Parlament*
(1947), Entwurf (Aufriss)

Franz Kafka verfasste im Jahr 1917 in einer enigmatischen Notiz einen ersten Gegenentwurf zur avantgardistisch-utopischen Turm-Manie: „Was baust Du? Ich will einen Schacht graben. Es muss ein Fortschritt geschehen. Zu hoch oben ist mein Standort. Wir graben den Schacht von Babel.“⁷⁴ Das Erstaunliche an Kafkas Fragment ist die Umwandlung der Metapher des Turmbaus in das Bild einer Baugrube bzw. eines Lochs im Boden. Statt der Errichtung einer monumentalen Präsenz wird die Schaffung einer Absenz gefordert: Es muss etwas ausgeschachtet werden, um die Dinge voranzutreiben und einen Fortschritt zu erzielen. Kafkas verstörendes Ausgrabungsprojekt deutet darauf hin, dass der alte Menschheitstraum von universaler Kommunikation und Verständigung eher in einem Loch oder einem Schacht als durch einen Turmbau verwirklicht werden kann. Während ein Turm zwar einen erhöhten Standort bietet, von dem ein Überblick möglich ist, ist dieser Turm dennoch zu hoch, um einen konkreten Fortschritt in die Tat umzusetzen. Ein unterirdischer Gang hingegen eröffnet keinen Überblick, höchstens die Perspektive darauf, eine Verbindung herzustellen.⁷⁵ Wahrhaft dystopische Ausmaße nimmt die Baugrube daher eigentlich auch erst in Andrej Platonovs Erzählung *Kotlovan* (*Die Baugrube*, 1930) an, in der ein gigantisches kommunales Wohn(-hoch-)haus für das Proletariat errichtet werden soll. Anstelle der proletarischen Behausung entsteht jedoch eine immer größer und tiefer werdende Baugrube, die in ihren bedrohlichen da unabsehbaren Ausmaßen zu einer negativen Entsprechung des utopischen Baus wird [Abb. 29].⁷⁶

⁷⁴ Kafka, Franz: Der Schacht von Babel. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt/Main, 1970. 289ff.

⁷⁵ Die Bedeutung unterirdischer Gänge sollte daher nicht unterschätzt werden. Vgl. dazu Steyerl, Hito: The (W)Hole of Babel. Die magischen Geografien des Globalen. In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*. Bd. V/Heft 1, März-Juni 1999. 44-48; Arns, Inke: Das *Jenseits* der Oberflächen: Medienkunst vs Medienkultur, oder Wie wir die Tunnelmetapher lieben lernten. In: Kovats, Stephen (Hg.): *Media*Revolution*. Frankfurt, Main/New York, 1999. 224-233.

⁷⁶ Vgl. dazu Podoroga, Valeri A.: Machines of Disorder. In: IRWIN, *Zemljopis Vremena/Geography of Time*, Kat. Dante Galerie Marino Cettina. Umag, 1994, o. S.

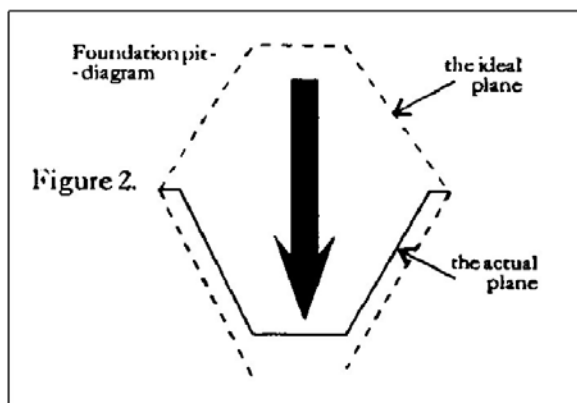


Abbildung 29:
V. Podoroga, Zeichnung zu *Kotlovan*
(in: *NSK Embassy Moscow*, 1992/93)

Avantgardekritische Positionen

Während Kafka und Platonov sehr früh die Ambivalenzen der Avantgarde in literarische Bilder fassten, findet sich wohl eine der ersten (kunst-)kritischen Auseinandersetzungen mit der sowjetischen Avantgarde bei Carl Einstein (1885-1940), der früh zu den Wortführern der Avantgarde gehörte und wahlweise eine absolute oder abstrakte Kunst zum einzigen Ideal erklärte, „für das es sich zu kämpfen lohne.“⁷⁷ Seine Abkehr von der Avantgarde vollzieht sich als ein fast zehnjähriger Prozess von den 1920er zu den 1930er Jahren.⁷⁸ Je länger seine Erfahrung mit Moderne und Avantgarde dauerte, desto stärker wandelten sich seine Begriffe des „Geistigen“ und des „Absoluten“. 1921 steuert er für die *Große Sowjet-Enzyklopädie* einen begeisterten Beitrag über „Absolute Kunst und absolute Politik“ bei.⁷⁹ Hier grenzt er polemisch das Absolute vom Verdacht der Metaphysik ab. Während gegenständliches Sehen passives Sehen ist, das lange genug den Herrschenden gedient habe, würde ungegenständliches Sehen zu einer Aktivierung und Befreiung des Sehens führen. Getreu der Formel von der Diktatur des Proletariats ist nun von einer „Diktatur des Sehens“ die Rede, in welcher die Schranken der Erziehung fallen, so dass paradoxerweise diese Diktatur zur „absoluten Freiheit“ führt, zur Freiheit einer absoluten Kunst. Genau dies haben „die Russen“ nach Einstein

⁷⁷ Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, 1998. 336. Vgl. das gesamte Kapitel „Abstrakte Kunst als Utopie“. 333-354.

⁷⁸ Meine Darstellung folgt Belting 1998, 336. Vgl. zu Carl Einstein auch: Kiefer, Klaus H.: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen, 1994.

⁷⁹ Wiederabgedruckt in: *alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion*. Jg. 13 (1970), Nr. 75. 253-257. Zu Carl Einsteins Beziehung zur russischen Avantgarde vgl. Gassner, Hubertus: Einsteins Begegnungen und Auseinandersetzung mit der sowjetischen Avantgarde. Unveröffentlichter Vortrag zur Arbeitstagung der Carl-Einstein-Gesellschaft. Berlin, 23. - 25. Januar 1987.

erreicht: „Sie trieben absolute Malerei wie sie absolute Politik trieben.“⁸⁰ Acht Jahre später verfasst Carl Einstein einen neuen Essay über das Absolute, in welchem die kämpferische Euphorie von einst einer großen Skepsis gewichen ist: „Das Absolute ist mächtig, weil es völlig leer ist“, und deswegen so unangreifbar, wie es Kunstwerke ohnehin sind, die immer „getrennt vom Gegenstand existieren.“⁸¹ Einstein bezeichnet das Absolute als größte Tat des Menschen und „seine größte Niederlage [...]. Der Mensch hat sich seine Knechtschaft selbst geschaffen. So stirbt er am Absoluten, das zugleich seine Freiheitsmöglichkeit ist.“ Das Absolute wird für Einstein im Jahr 1929 zu einem „Machtmittel, weil es in irgend etwas Beliebigen umgewandelt werden“⁸² konnte.

Anfang der 1930er Jahre schließlich treibt Einstein die Enttäuschung über die intellektuelle und künstlerische Moderne zu einer großen Abrechnung. In *Die Fabrikation der Fiktionen*,⁸³ die den (später von Einstein gestrichenen) Untertitel „Eine Verteidigung des Wirklichen“ trägt, brandmarkt er jetzt die „grenzenlose Hybris des Geistigen“, mit der die moderne Kunst den Halt im Leben verlor. Diese moderne Kunst (und vor allem „die Intellektuellen“) habe nichts weiter als „Fiktionen“ und „aristokratischen Nihilismus“ (Einstein 1973, 216), artistische, utopische, metaphysische, hypothetische und idealistische Abstraktionen und „mythische Regressionen“ (ebd., 203) produziert. Sie sei eine „poetische Ablenkung vom Konkreten“ (ebd., 215) und führe zu einer „Entwertung der Tatsachen“. Positiv konnotiert sind für Einstein das Wirkliche, Konkrete, Faktische, Tatsachen, das Kollektiv und die „konkrete Anschauung“ (ebd., 222). Einsteins Pamphlet wirft „den Intellektuellen“ vor, diese hätten eine „abstrakte Geisterwelt“ (ebd., 222) und eine „Diktatur der Phantome“ (ebd., 258) mit „leeren Typen“ (ebd., 224), „Surrogaten“ und „Metafern“ (ebd., 225) gegenüber den komplexen Tatsachen dem Faktischen, Konkreten, Wirklichen und den „konkreten Erfahrungen der Massen“ (ebd., 222) aufgebaut. Einstein macht damit der Kunst jetzt eben jene Gegenstandslosigkeit zum Vorwurf, die er noch vor zehn Jahren selbst gefordert hatte. Zwar gelten viele Passagen des Pamphletes dem französischen Surrealismus, jedoch spricht Einstein auch in apodiktischem Ton vom „pathogenen Charakter der Moderne“ allgemein (ebd., 261) und kommt so zu einer radikalen Verurteilung der gesamten modernen Kunst bis 1930 (womit

⁸⁰ Einstein, Carl: Absolute Kunst und absolute Politik [1921]. In: *alternative*. Jg. 13 (1970), Nr. 75. 253-257. Hier: 258.

⁸¹ Einstein, Carl: Dictionnaire critique [1929]. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3. Berlin, 1985. 36ff.

⁸² Einstein, 1929. Zit. nach Belting 1998, 336.

⁸³ Einstein, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen*. Hg. von Penkert, Sybille. Frankfurt/Main, 1973. Der in den 1930er Jahren in Paris verfasste Text wurde erst 1963 (wieder-)entdeckt und schließlich 1973 veröffentlicht. Carl Einstein war 1928 von Berlin nach Paris emigriert, wo er 1940 von den Nationalsozialisten verhaftet wurde. Er starb 1940 in einem Internierungslager in Bordeaux. Vgl. zur schwierigen Rekonstruktion des Einsteinschen Werkes: Penkert, Sibylle: Nachlassbericht. In: *alternative*. Jg. 13 (1970), Nr. 75. 268-272.

allerdings hauptsächlich die Avantgarde gemeint ist). Die Avantgarde-Künstler seien „theoretische Feiglinge“ (ebd., 221), die ein „ängstlicher Quietismus“ (ebd., 275) auszeichne.⁸⁴ Ihr Revolteanspruch sei nur theoretisch, denn sie selbst seien nicht an wirklichen, revolutionären Veränderungen der Gesellschaft interessiert: „Man trieb Rentnerliteratur“ (ebd., 275). Einstein schildert und entlarvt die „Intellektuellen“, die bei ihm nicht eine bestimmte ‚Pseudo-Klasse‘ (Schumpeter), sondern alle Vertreter des sogenannten Geistigen sind, als „Gehilfen der herrschenden Klasse und als Weiterträger der abgewirtschafteten metaphysischen Verschleierungen.“⁸⁵ Einsteins radikale Revision seines Verhältnisses zur Avantgarde, an deren Front er über ein Jahrzehnt mitgestritten hatte, beruht auf seiner Enttäuschung über die Leere des emphatisch behaupteten politischen Anspruchs der Avantgarde. Diese Inhaltsleere diene weder einer Stärkung des Proletariats noch erwies sie sich als Schutz gegen eine Kollaboration eines Teils der Intellektuellen mit dem Nationalsozialismus in Deutschland.⁸⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg erscheinen in Deutschland noch während der ersten, ‚affirmativen‘ und ‚rekonstruktiven‘ Phase der Avantgarderezeption in den 1950er und 1960er Jahren erste vereinzelte avantgardekritische Publikationen, die auf die Ambivalenzen der Avantgarden hinweisen. Hier sind besonders Hannah Arendt und Hans Magnus Enzensberger hervorzuheben. Hannah Arendt schreibt in ihrer 1951 in den USA und 1958 in deutscher Übersetzung erschienenen Untersuchung *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*⁸⁷ unter anderem über die „geistige und künstlerische Elite“ in Deutschland vor und nach dem Ersten Weltkrieg, und die „erstaunliche“ und „beunruhigende“ „Anziehungskraft, die [totalitäre Regierungen] auf [diese] Elite ausüben“ (Arendt 1998, 720). Unter der Überschrift „Das zeitweilige Bündnis zwischen Mob und Elite“ analysiert sie das Verhältnis von Masse, Mob und Elite. Der Mob bezeichnet dabei das „frühe Abfallprodukt der Herrschaft der Bour-

⁸⁴ Einstein bezeichnet die Intellektuellen an andere Stelle als „ästhetische Revolutionäre“, „Komödianten der Revolution“ und „verfehlte Halbkokotten, die auf keinen geraden Strich gehen konnten“ (ebd., 320).

⁸⁵ Heißenbüttel, Helmut: Zusätze zur ‚Fabrikation der Fiktionen‘. In: Einstein 1973. 7-10. Hier: 9.

⁸⁶ Ein ähnliches Argument bezogen auf die Rolle der Künstler bzw. Intellektuellen in der Sowjetunion findet sich in einem Brief Leo Trockij an die Herausgeber der *Partisan Review* von 1938. Laut Trockij hätten sich zu viele Künstler in ihrem blinden Optimismus und ihrem Wunsch nach rascher Veränderung Illusionen über die Revolution in Russland hingegeben. Der revolutionäre Prozess sei abgeblockt worden und habe eine neue privilegierte Klasse hervorgebracht, die den Künstler als Sklaven der herrschenden Ideologie erneut ausbeute. Der Kampf des Künstlers müsse sich als erstes gegen die falschen Propheten der russischen Revolution richten, die in der Sowjetunion jetzt an der Macht seien. Der Künstler müsse Partei ergreifen und sich festlegen, Unparteilichkeit inmitten einer offenen Schlacht sei reaktionär: „Hinter der heute so populären Haltung, sich der stalinistischen Bürokratie gegenüber unparteiisch auf Distanz zu halten, steckt in neun von zehn Fällen ein jämmerliches Ausweichen vor den Schwierigkeiten und Gefahren der Geschichte [...] Angesichts einer näherrückenden Ära von Kriegen und Revolutionen wird jeder eine Antwort geben müssen: Philosophen, Dichter, Maler ebenso wie jeder normale Sterbliche“ (Trockij, Leo: Art and Politics. In: *Partisan Review*. Vol. 5, Nr. 3, August-September 1938. 8f. Zit. nach Guilbaut, Serge: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat*. Dresden/Basel, 1997. 53f.).

⁸⁷ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* [engl. Erstausgabe: *The Origins of Totalitarianism*. New York, 1951], München, 1998. Kap. „Das zeitweilige Bündnis zwischen Mob und Elite“. 702-725.

geoisie, die zu ihr gehörige Unterwelt“, den „Abschaum der Gesellschaft“, den „Pöbel“ (ebd., 703), oder auch die „Emporkömmlinge“ (ebd., 712) – die späteren Führer des Nationalsozialismus. Arendt weist allerdings darauf hin, dass „weder die Elite noch der Mob irgendeine Rolle in dem eigentlichen totalitären Herrschaftsapparat spielen, dass ihre Rolle vielmehr ausgespielt ist, sobald die Bewegungen an die Macht kommen. Sie sind wesentlich nur für das Verständnis der allgemeinen geschichtlichen Situation, der Atmosphäre, in welcher der Aufstieg der totalitären Bewegung stattfand“ (ebd., 703). Trotz großer Unterschiede zwischen Mob und intellektueller Elite⁸⁸ fand diese „Gefallen daran [...], wenn die Unterwelt die gute Gesellschaft zwang, mit ihr auf gleichem Fuße zu verkehren. Dass die Salons sich um die Ehre rissen, die Helden des Pöbels zu empfangen, erschien wie ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit im Gewande der Komödie“ (ebd., 712). Das zeitweilige Bündnis zwischen Elite und Mob beruhte „weitgehend auf dem echten Vergnügen, das der Mob der Elite bereitete, als er daranging, die Respektabilität der guten Gesellschaft zu entlarven“ (ebd., 713).⁸⁹ In den Überzeugungen und Verhaltensweisen des Mobs – welche in Wahrheit, so Arendt, nur die Überzeugungen und Verhaltensweisen „einer ihrer Heuchelei entkleideten Bourgeoisie waren – sahen diejenigen, welche die Bourgeoisie wirklich hassten und freiwillig die Gesellschaft der Respektabilität verlassen hatten, nur das Fehlen von Respektabilität, nicht aber die eigentlichen Gehalte“ (ebd., 715). Die intellektuelle Elite – Arendt nennt hier Bertolt Brecht⁹⁰ in Deutschland und Céline⁹¹ in Frankreich – bediente sich der „Maske der Grausamkeit“, um die bürgerliche Gesellschaft zu schockieren. Allerdings merkte diese ‚revolutionäre Minderheit‘ nicht, dass sie offenbar bereits den Geist einer Mehrheit repräsentierte:

Je weniger die Elite von den früheren Beziehungen zwischen Bourgeoisie und ihrer eigenen Unterwelt wusste, desto sicherer war sie, dass man das alte Spiel des ‚épater le bourgeois‘ noch

⁸⁸ Während z.B. der Mob noch dem bürgerlichen Geniekult des 19. Jahrhunderts anhing, suchte die Elite in den Kunsttheorien der 1920er Jahre nachzuweisen, dass „das Hervorragende nichts sei als das Ergebnis von handwerklichem Können und logischer Folgerichtigkeit, zu der sich dann noch ein Instinkt geselle für die Verwirklichung der im Material selbst vorgezeichneten Möglichkeiten“ (Arendt 1998, 712).

⁸⁹ Arendt führt auch die Popularität von Verschwörungstheorien in (prä-)totalitären Gesellschaften darauf zurück. In diesem ‚In-Frage-Stellen‘ der bürgerlichen Gesellschaft insgesamt erkennt Arendt auch einen Grund für die „skandalöse Tatsache, dass sich die Elite mit den phantastischen Geschichtsfälschungen totalitärer Propaganda so leicht hat abfinden können“ (Arendt 1998, 713).

⁹⁰ Es geht Arendt vor allem um Brechts *Dreigroschen-Oper*, „diesem vielleicht erfolgreichsten Stück des vorhitlerschen Theaters“ (716), in welchem die Hüter der bürgerlichen Ordnung als Verbrecher, Unterweltcharaktere dagegen als Geschäftsleute auftreten. Vgl. auch: Lethen, Helmut: *Zwei Barbaren. Über einige Denkmotive von Ernst Jünger und Bertolt Brecht in der Weimarer Republik*. In: *Anstöße*, 1984, H. 1. 17-28.

⁹¹ Arendt nennt hier Célines in den 1930er Jahren erschienenen Buch *Bagatelles pour un Massacre*, in dem der Autor vorschlägt, alle Juden zu töten. André Gide gab damals in der *Nouvelle Revue Française* öffentlich sein Vergnügen bekannt, „natürlich nicht, weil er wünschte, die Juden Frankreichs umzubringen, sondern weil er glaubte, es handele sich nur um eine neue Variante des alten Spiels ‚épater le bourgeois‘“ (Arendt 1998, 717).

einmal und bis zur Vollendung wiederholen könne, indem man einfach die Gesellschaft durch ein ironisch übertreibendes Bild ihres eigenen Verhaltens schockierte.

Damals kam noch niemand auf den Gedanken, dass das Opfer dieser Ironie die Elite und nicht die Bourgeoisie sein werde. Die Avantgarde wusste nicht, dass diese Gesellschaft nicht mehr zu schockieren war und dass ihre Amoralität mit großer Anstrengung offene Türen einrannte. (Arendt 1998, 716)

An der Entlarvung bürgerlicher Heuchelei freute sich keineswegs nur die Elite, sondern zunächst einmal die bürgerliche Gesellschaft selbst, „da sie die Heuchelei, das ‚Kompliment des Lasters an die Tugend‘, ohnehin als überflüssigen Ballast abzuwerfen im Begriffe stand“ (ebd., 717). Die Wirkung von Brechts *Dreigroschen-Oper* sei das genaue Gegenteil von dem, was Brecht mit ihm gewollt habe, denn sein einziges politisches Ergebnis sei gewesen, so Arendt, „dass jedermann ermutigt wurde, die unbequeme Maske der Heuchelei fallen zu lassen und offen die Maßstäbe des Pöbels zu übernehmen“ (ebd.). Der Radikalismus habe als solcher die Elite angesprochen. Es gehöre, so Arendt, zu den großen Chancen der totalitären Bewegungen im 20. Jahrhundert und sei einer der Gründe dafür, dass in Deutschland und der Sowjetunion⁹² ein kurzfristiges Zusammengehen von „wirklichen Kriminellen“ und „echten Revolutionären“ zustande kommen konnte, dass „in einem primitiven, undifferenzierten Sinn die Probleme der Elite und des Mobs sich nicht mehr voneinander unterschieden und dass sie beide aufs engste mit den Problemen und der Mentalität der heimatlos gewordenen Massen verbunden waren“ (ebd., 717f.). Trotz ihres zeitweiligen Bündnisses seien jedoch sowohl der Mob als auch die künstlerische und geistige Elite eine Gefahr für die totale Herrschaft:

Was [...] jene Angehörigen der geistigen und künstlerischen Elite anlangt, die sich in so betrübend großer Zahl [...] von den totalitären Bewegungen haben verleiten lassen und denen man sogar wegen ihrer überragenden Fähigkeiten manchmal vorwirft, sie hätten diesen ganzen Höllenspekul inspiriert, so muß in aller Gerechtigkeit gesagt werden, daß, was immer diese verzweifelten Menschen des 20. Jahrhunderts begangen oder unterlassen haben, sie auf die totalen Herrschaftsapparate niemals und nirgendwo irgendeinen Einfluß hatten. Höchstens spielten sie eine nicht sehr wesentliche Rolle bei den anfangs erfolgreichen Versuchen der Bewegungen, die nicht totalitäre Außenwelt zum Ernstnehmen ihrer Ideologien zu veranlassen. Wo immer die Bewegungen an die Macht kamen, haben sie diese Gruppe von Sympathisierenden zuerst abgeschüttelt, und dieser Reinigungsprozess war stets beendet, bevor die totalitären Regierungen zu ihren wirklich typischen Verbrechen im großen Ausmaße schritten. Geistige und künstlerische Initiative ist der totalen Herrschaft nicht weniger gefährlich als die Gangsterinitiative des Mobs, und beide sind ihr bedrohlicher als bloß politische Gegnerschaft. Die konsequente Unterdrückung aller höheren Formen geistiger Aktivität durch die modernen Massenführer hat tiefere Gründe als die natürliche Abneigung gegen das, was man nicht versteht. Totale Beherrschung kann freie Initiative in keinem Lebensbereich erlauben, weil sie kein Handeln zulassen darf, das nicht absolut voraussehbar ist. (Arendt 1998, 723f.)

⁹² Arendt schreibt über Deutschland, zieht aber immer wieder Parallelen zur Sowjetunion.

Hans Magnus Enzensberger stimmt Hannah Arendts Einschätzung in seinem 1962 verfassten Text „Aporien der Avantgarde“ im Grossen und Ganzen zu: „Noch hat keine Avantgarde der Welt nach der Polizei gerufen, um sich ihrer Widersacher zu entledigen“.⁹³ In einem furiosen, den Text eröffnenden Rundumschlag gegen reaktionäre, avantgardefeindliche (Kunst- und Literatur-)Kritik jeglicher politischer Couleur kommt er zu dem Schluss, dass weder ihre „westlichen noch die östlichen Nachtreter, von welchen Warten sie ihr Geschäft betreiben mögen, [...] einer Kritik der Avantgarde fähig“ sind (Enzensberger 1984, 56).⁹⁴ Eine Analyse des Begriffs Avantgarde stehe bis heute (Anfang der 1960er Jahre) aus: „Die sie am liebsten ausmerzen wollen, haben sich nie sonderlich dafür interessiert, was Avantgarde eigentlich ist. Das ist begreiflich. Merkwürdiger dagegen, dass ihre Anhänger zur Bestimmung dessen, was sie bewundern, kaum mehr beigetragen haben, als ihre Feinde. Der Begriff der Avantgarde bedarf der Aufklärung“ (ebd., 57).⁹⁵ Für Enzensberger liegt die „Verwandtschaft“ der Avantgarde mit den totalitären Beziehungen „auf der Hand“ (ebd., 71). Dies gelte nicht nur für die Avantgarden der Zwischenkriegszeit, sondern tendenziell auch für die sich avantgardistische Rhetorik bedienende zeitgenössische Kunst der 1950er und 1960er Jahre. Diese Avantgarde – Enzensberger nennt hier explizit Tachismus, *art informel*, monochrome Malerei, serielle und elektronische Musik, konkrete Dichtung und die Literatur der *beat generation* – operiere mit Begriffen, über deren historische Bedeutung und Ambivalenz sie sich offensichtlich nicht im Klaren ist.⁹⁶ Die „doktrinäre Garde“ sei gekennzeichnet, so Enzensberger, durch „kollektive Verfassung“ (ebd., 68), „leere Motorik“ (ebd., 71), „obskure Heilslehren“ (ebd., 72), „extreme Wissenschaftsgläubigkeit“ (ebd., 72) und „Verlangen nach absoluter Freiheit“ (ebd., 78). Im italienischen Futurismus habe sich die Avantgarde um 1909 „zum erstenmal als doktrinärer Clan organisiert, und sie habe schon damals die blinde Aktion und die offene Gewalt gepriesen. Dass der Kern der Bewegung 1924 kollektiv ins faschistische Lager überlief, ist kein Zufall“ (ebd., 76).⁹⁷ Jedoch ist für Enzensberger der Surrealismus das „Paradigma, das voll-

⁹³ Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde (1962). In: Ders.: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt/Main, 1984. 50-80. Hier: 51. Weiter unten schreibt er: „Selbstverständlich waren die gelegentlichen Sympathien der Avantgarde für die totalitären Bewegungen durchaus einseitig, wie das futuristische Beispiel in Italien zeigt. Sie fanden keine Gegenliebe, und bald wurde die moderne Kunst, avantgardistisch oder nicht, insgesamt auf den Index gesetzt“ (Enzensberger 1984, 78).

⁹⁴ Enzensberger erwähnt namentlich Lukács, Georg: *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg, 1958.

⁹⁵ Enzensberger kommt dann zu einer brillanten begriffshistorischen Definition der Avantgarde. Vgl. dazu außerdem: Böhringer, Hannes: Avantgarde – Geschichten einer Metapher. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 22 (1978). 90-114; Schaffer, Johanna: *Avantgarde-Theorien in den bildenden Künsten seit den 1960er Jahren. Zur Konstruktion eines Metadiskurses* (Diplomarbeit). Wien, 1996 [unveröffentlichtes Typoskript].

⁹⁶ „Der Katechismus der Avantgarde von 1961 enthält so gut wie keinen Satz, der nicht fünfzig Jahre früher von Marinetti und den Seinen formuliert worden wäre“ (Enzensberger 1984, 77).

⁹⁷ Die „Achse Avantgarde - Faschismus“ untersuchten nachfolgend: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): *Faschismus und Avantgarde*. Königstein, 1980; Hesse, Eva: *Die Achse Avantgarde - Faschismus*. Zürich, 1992.

kommene Modell aller avantgardistischen Bewegungen“ (ebd., 78). Der Surrealismus sei von Beginn an ein kollektives Unternehmen gewesen, das über eine ausgebildete Doktrin verfügte, neben dem alle früheren und späteren Gruppierungen „armselig, dilettantisch und unartikulierte“ (ebd., 77f.) wirkten. Im Surrealismus haben sich, so schreibt Enzensberger, alle inneren Aporien entfaltet, die solchen Bewegungen innewohnen: das Verlangen nach absoluter Freiheit, die nur um den Preis einer absoluten Disziplin erworben werden kann, die Bindung an das Kollektiv, die Absolutsetzung der ‚reinen Aktion‘. Ende der 1920er Jahre erreichten die Intrigen, Abfallserklärungen, Streitereien und ‚Reinigungen‘ innerhalb der Gruppe, die es von Anfang an gegeben hatte, ihren Höhepunkt. Breton als Papst der Revolte sieht sich gezwungen, seine Mitstreiter, einen nach dem anderen, feierlich zu exkommunizieren: „Zuweilen kommt es zu regelrechten Schauprozessen, die sich im Rückblick wie unblutige Parodien der späteren stalinistischen Säuberungen ausnehmen“ (ebd., 79).

Enzensberger fordert, dem Surrealismus nicht mit Schadenfreude zu begegnen, sondern vielmehr aus seinem Untergang Konsequenzen zu ziehen.⁹⁸ Die zeitgenössischen ‚Avantgarden‘ sollten sich, so seine abschließende Forderung, einerseits über die aporetischen, rein historisch bedingten Begrifflichkeiten der Avantgarde klar werden, um ihre unhinterfragte Wiederholung zu vermeiden, die letztendlich auf „Betrug oder Selbstbetrug“ (ebd.) hinausläuft. Andererseits sollten sich die zeitgenössischen ‚Avantgarden‘ ein Beispiel an der Kompromisslosigkeit der Avantgarde nehmen: „Die historische Avantgarde ist an ihren Aporien zugrundegegangen. Sie war fragwürdig, aber sie war nicht feige.“ Das unterscheide sie, so Enzensberger, von der Gesellschaft mit beschränkter Haftung, die ihre Nachfolge angetreten hat: „Nicht, daß sie zu weit ginge, ist der heutigen Avantgarde anzukreiden, sondern daß sie sich die Hintertüren offen hält, an Doktrinen und Kollektiven Rückhalt sucht und ihrer eigenen, längst von der Geschichte erledigten Aporien nicht inne wird“ (ebd., 80).

Bruch oder Kontinuität zwischen Avantgarde und Sozialistischem Realismus?

Die ersten Veröffentlichungen russischer Theoretiker zur totalitären Kunst und ihren Beziehungen zu den avantgardistischen Vorläufern wurden im Westen publiziert. Vladimir Papernyjs bereits in den 1970er Jahren in der Sowjetunion verfasste Studie *Kul'tura ‚Dva‘* (*Kultur ‚Zwei‘*)⁹⁹ erschien 1983 auf Russisch in den USA, Boris Groys' Streitschrift *Gesamtkunstwerk*

⁹⁸ „Die Bewegung als doktrinär verstandenes Kollektiv, vor fünfzig oder dreißig Jahren erfunden, um den Widerstand einer kompakten Gesellschaft gegen die moderne Kunst zu sprengen, hat die historischen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, nicht überlebt“ (Enzensberger 1984, 79f.).

⁹⁹ Papernyj, Vladimir: *Kul'tura ‚Dva‘*. Ann Arbor, 1983; vgl. auch Ders.: Culture 2/Kul'tura 2. In: *A Do Ja*, Nr. 4 (1982). 44-53; Ders.: Mechanismus und Mensch. Das Unlebendige und das Lebendige. In: *Tyrannie des Schönen: Architektur der Stalin-Zeit*. Hg. von Peter Noever. München/New York, 1994. 38-49.

*Stalin*¹⁰⁰ 1988 auf Deutsch in München und Igor Golomštoks Untersuchung *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*¹⁰¹ in englischer Sprache 1990 in London. Alle diese Bücher wurden in den 1990er Jahren auch in Russland publiziert. Papernyj, Groys und Golomštok beziehen sich mit als Erste ausdrücklich auf die russisch-sowjetischen Avantgarden – Kubofuturismus, Konstruktivismus, Rationalismus, usw. – vor allem in der bildenden Kunst und der Architektur (Groys bezieht auch die literarische Avantgarde mit ein) und ihre Beziehungen zu dem auf sie folgenden Sozialistischen Realismus.¹⁰² In diesen drei höchst unterschiedlichen Ansätzen lässt sich exemplarisch, ja fast schon paradigmatisch die Bandbreite der bis heute vertretenen Auffassungen zum Verhältnis Avantgarde-Sozialistischer Realismus ablesen. Die Einschätzungen dieses Verhältnisses reichen dabei von einem eindeutigen Bruch zwischen zwei unterschiedlichen Kulturmodellen bis hin zur These der Kontinuität zwischen Avantgarde und Sozialistischem Realismus. Diese Spannweite der kulturtheoretischen Interpretationen der russischen Avantgarde ist gleichzeitig ein Indikator für die unterschiedliche Rezeption des Verhältnisses von Totalitarismus und Moderne.

Bis zur Mitte der 1980er Jahre herrschte in der kulturhistorischen bzw. kunstwissenschaftlichen Forschung die Sichtweise vor, dass in der Sowjetunion der 1930er Jahre die progressiven Ideen verpflichtete Avantgarde einer ‚regressiven‘ und antimodernen totalitären Kultur zum Opfer fiel – hier handelt es sich um die These vom Totalitarismus als radikalem Bruch mit der Moderne. Vladimir Papernyj stellt in *Kul'tura ‚Dva‘* die Kultur (vor allem die Architektur) der Stalinzeit (Kultur 2) der Kultur der russischen Avantgarde (Kultur 1) diametral gegenüber. Er operiert dabei mit folgenden Begriffen:

¹⁰⁰ Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, 1988.

¹⁰¹ Golomstock, Igor: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. London, 1990.

¹⁰² Allerdings war Nadežda Mandelštam, darauf weist Hubertus Gaßner (1992) hin, eine der ersten, die sich (aus eigener Erfahrung) skeptisch hinsichtlich einer allzu positiven Sicht der 1920er Jahre in der Sowjetunion äußerte. Sie begegnet in den 1960er Jahren dem Rat mancher ihrer Zeitgenossen, doch an den Ideen und Projekten des revolutionären Aufbruchs in den 1920er Jahren wieder anzuknüpfen, mit großer Skepsis. Sie will die russischen Konstruktivisten, Formalisten und Marxisten von ihrer Verantwortung für den Stalinismus nicht freisprechen, denn „in Wirklichkeit sind die zwanziger Jahre die Zeit, in der unsere Zukunft vorbereitet wurde: die kasuistische Dialektik, die Abschaffung der alten Werte, der Wille zur Einmütigkeit und Unterordnung. Allerdings bezahlten die eifrigsten Schrittmacher ihre Hingabe später mit dem Tod, doch zuvor hatten sie den Boden für die Zukunft bereitet“ (Mandelštam, Nadežda: *Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie*. Frankfurt/Main, 1991. 194ff. Zit. nach Gaßner, Hubertus: Utopisches im russischen Konstruktivismus. In: Ders./Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, 1992. 48-68. Hier: 48.

<u>Kultur 1</u>	<u>Kultur 2</u>
1. Auflösung (rastekanie) Anfang (<i>načalo</i>) Bewegung, Dynamik (<i>dviženie</i>) Horizontale (<i>gorizontal'noe</i>) Gleichmäßigkeit (<i>ravnomernoe</i>)	Verfestigung (zatverdevanie) Ende (<i>konec</i>) Unbeweglichkeit, Statik (<i>nepodvižnost'</i>) Vertikale (<i>vertikal'noe</i>) Hierarchie (<i>ierarchičeskoe</i>)
2. Mechanismus (mechanizm) Kollektives (<i>kollektivnoe</i>) Begriff (<i>ponjatie</i>) Gutes (<i>dobro</i>)	Mensch (čelovek) Individuelles (<i>individual'noe</i>) Name (<i>imja</i>) Böses (<i>zlo</i>)
3. Lyrik (lirika) Stummheit (<i>nemota</i>) Improvisation (<i>improvizacija</i>) Zweckmäßigkeit (<i>celesoobraznoe</i>) Realismus (<i>realizm</i>) Tat (<i>delo</i>)	Epos (épos) Wort (<i>slovo</i>) Notation (<i>noty</i>) Künstlerisches (<i>chudožestvennoe</i>) Wahrheit (<i>pravda</i>) Wunder (<i>čudo</i>)
Zerstörung (razrušenie)	Aufbau (sozidanie).

Papernyjs methodisches Vorbild für die Beschreibung dieser Oppositionen ist das formale System, das Heinrich Wölfflin Ende des 19. Jahrhunderts in seiner kunsthistorischen Untersuchung über die stilistischen Oppositionen zwischen Renaissance und Barock ausformuliert hat.¹⁰³ Jede der zwei Kulturen hat also nach Papernyj ihr geschlossenes Weltbild, das von allen innerhalb der jeweiligen Kultur Agierenden geteilt wird – und zwar „unabhängig davon, dass sie sich oft unerbittlich bekämpfen.“¹⁰⁴ Und noch 1995 konstatiert – wenn auch nicht so überzeugend und detailreich wie Papernyj – der russische Kunsthistoriker Vadim Polevoj, dass es einen „prinzipiellen Unterschied zwischen der Kunst der Avantgarde und der Kunst einer totalitären Gesellschaft [gebe]. [...] Sie sind ihrem Wesen nach verschieden; zwischen

¹⁰³ Vgl. Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, 1948 [1915].

¹⁰⁴ Groys, Boris: Zur 'Kultur 2' von Vladimir Paperny. In: Noever, Peter (Hg.): *Tyrannie des Schönen: Architektur der Stalin-Zeit*. Kat. Wien. München/New York, 1994. 37.

ihnen existiert keinerlei kausale Verbindung, sie bilden keine gemeinsame Evolutionslinie.“¹⁰⁵ Genau dies wird in der Forschung neueren Datums in Frage gestellt.

Seit Ende der 1980er Jahre wird verstärkt auf die Problematik des Verhältnisses zwischen „totalem Realismus“¹⁰⁶ und Avantgarde hingewiesen. Zunehmend ungeklärt scheint die Rolle, die die avantgardistische Kultur im Hinblick auf die entstehende totalitäre Kultur spielte:

Totalitarian art did not appear out of a vacuum. It was preceded by a long period when, in the crucible of the more radical artistic movements [...] political ideas of total revolution and social transformation were translated into the precise formulae of a new art. Too conservative by its nature to generate new ideas, totalitarianism takes them ready-made, translates them into its own language, distorts their aesthetic nature, transforms them into their opposite and forges from them a weapon with which to destroy its enemies – including the very creators of these ideas. (Golomstock 1990, xiv)

Igor Golomštok skizziert hier exakt das, was Fredric Jameson und Slavoj Žižek übereinstimmend als „vanishing mediator“ („verschwindender Vermittler“) beschrieben haben.¹⁰⁷ Golomštok bringt damit die generellen Fragestellungen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Sozialistischem Realismus und der ihm zeitlich vorangehenden Avantgarde-Kunst auf den Punkt. Boris Groys ging 1988 mit seiner These von der Deckungsgleichheit von Moderne und Totalitarismus, von Avantgarde und Sozialistischem Realismus noch einen Schritt weiter – eine These, der jedoch Golomštok nicht unwidersprochen folgen mochte.¹⁰⁸

Groys beschreibt in seinem Buch *Gesamtkunstwerk Stalin* das zwischen Messianismus und Utilitarismus oszillierende ideologische Potential der Avantgarde, das später im „Gesamtkunstwerk Stalin“ aufgehoben werden sollte,¹⁰⁹ und formuliert die provokativ zugespitzte

¹⁰⁵ Polewoi, Wadim: Realien, Utopien und Chimären in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Irina Antonowa/Merkert, Jörn (Hg.): *Berlin - Moskau 1900 - 1950*. Berlin, 1995. 15-20. Hier: 18f. Polevoj wendet sich gegen Groys' These vom ‚gleichen kulturellen Paradigma‘, die den Totalitarismus zum Produkt der Avantgarde erklärt.

¹⁰⁶ Igor Golomstock bezeichnet die totalitäre Kunst der 1930er Jahre als „total realism“. Vgl. Golomstock, Igor: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. London, 1990. xiv.

¹⁰⁷ Vgl. Žižek, Slavoj: Das Unbehagen in der Liberal-Demokratie. In: *Heaven Sent* Nr. 5/1992. 44-50; Jameson, Fredric: The Vanishing Mediator, or: Max Weber as Storyteller. In: Ders.: *The Ideologies of Theory*. Vol. 2. Minneapolis, 1988. Žižek schreibt in ‚Das Unbehagen in der Liberal-Demokratie‘: „Ein System erreicht sein Gleichgewicht, d.h. es etabliert sich als eine synchrone Totalität, wenn – hegelianisch gesagt – es seine externen Voraussetzungen als seine inhärenten Momente postuliert und so die Spuren seines traumatischen Ursprungs auslöscht“ (45).

¹⁰⁸ Zur Kritik an Groys' These vgl.: Günther, Hans: Sündenbock Avantgarde. In: *Merkur* 44 (1990) H.4. 414-418; Dobrenko, Evgenij A.: *Metafora vlasti: literatura stalinskoi epochi v istoričeskom osveščennii*. München, 1993.

¹⁰⁹ Hans Günther hat 1994 darauf hingewiesen, dass Hans-Jürgen Syberberg 1981 in einem Katalogbeitrag zur „mephistophelische[n] Avantgarde des 20. Jahrhunderts“ als erster den Gedanken vom „Staatskunstwerk“ formuliert hat (Vgl. Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler und die Staatskunst. Die mephistophelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts. In: Walther, Ingo F. (Red.): *Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*. München, 1981). Laut Syberberg ist die eigentliche Kunst des Dritten Reiches nicht „in den traditionellen

Hypothese von der Stalinschen Kultur als Realisierung avantgardistischer Intentionen. Erklärtes Ziel dieses provokativen Essays ist es, den im Osten wie im Westen existierenden Mythos von der Avantgarde als unschuldigem Opfer der Stalinschen Kultur zu zerstören. Das *Gesamtkunstwerk Stalin* zeichne sich – so Groys – trotz des äußeren Bruchs, trotz seiner ‚anti-avantgardistischen Form‘¹¹⁰ vor allem durch seine innere Kontinuität, nämlich den ‚avantgardistischen Inhalt‘ aus.¹¹¹ Dazu gehört z.B. die kulturdestruktive Programmatik, die utopische Orientierung auf die Zukunft, die militante Kampffideologie oder der Jugendkult des russischen Futurismus, der Utilitarismus (wie er sich z.B. in der sowjetischen Produktionskunst ausdrückte), der politisch motivierte Ausschließlichkeitsanspruch der Avantgarde, ihr mechanistischer Kollektivismus oder ihr Idealbild des Sozialingenieurs, der die menschliche Psyche mit seiner ‚Werk-Maschine‘ bearbeitet. Außerdem zeige der „künstlerische Wille zur Beherrschung des Materials“ eine „unmittelbare Verbindung zum Willen zur Macht“ (Groys 1988, 11). Kurz: „Die Stalinzeit realisierte tatsächlich den Traum der Avantgarde, das gesamte gesellschaftliche Leben nach einem künstlerischen Gesamtplan zu organisieren“ (ebd., 14). Die Avantgarde habe sich „in der Praxis der totalitären Staaten kompromittiert“¹¹² und sei demzufolge mitschuldig am totalitären Projekt.¹¹³

Sparten Literatur, Plastik, Malerei, Architektur usw.“ (Syberberg 1981, 382) zu finden, sondern der Staat insgesamt müsse als Kunstwerk verstanden werden. Hitler habe sich als Demiurg des Kunstwerkes Deutschland verstanden, „in dem alle Teile der alten Künste nur Partikel waren einer viel größeren Totalität“ (Syberberg 1981, 385). Die hauptsächliche Inspiration zu diesem „Gesamtkunstwerk einer perversen Staatskunst“ (ebd.) geht nach Syberberg auf Richard Wagner zurück, den allein Hitler als Lehrmeister habe gelten lassen. Vgl. Günther, Hans: Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates. In: Ders. (Hg.): *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld, 1994. 259-272. Bereits in *Die freudlose Gesellschaft* (1981) sprach Hans Jürgen Syberberg vom „dritte[n] Reich als Gesamtkunstwerk des pervertierten Abendlandes“.

¹¹⁰ Vgl. dazu auch: Groys, Boris: Die totalitäre Kunst der 30er Jahre: Antiavantgardistisch in der Form und avantgardistisch im Inhalt. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Die Axt hat geblüht. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*. Kat. Düsseldorf, 1987. 26-35.

¹¹¹ George L. Mosse stellt für Deutschland ein umgekehrtes Modell auf, relativiert dieses jedoch gleich wieder hinsichtlich seiner Bedeutung: „Wenn auch moderne Technologie und einige avantgardistische Bauformen [...] [gemeint ist hier der Einfluss des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit; I.A.] dem Nationalsozialismus integriert wurden [in einem synkretistischen Monumentalstil, der „den Modernismus mit den Symbolen der Beherrschung verband“], so ist es schwierig, die Wechselwirkung zwischen Avantgarde und Dritten Reich auf anderen Gebieten nachzuweisen. Selbst beim Film sind es die Techniken des Weimarer Dokumentarfilms, die aufgegriffen wurden, nicht aber der Inhalt“ (Mosse, George L.: Faschismus und Avantgarde. In: *Faschismus und Avantgarde*. Hg. von Grimm, Reinhold/Hermand, Jost. Königstein, 1980. 133-149. Hier: 137).

¹¹² Groys, Boris: Die totalitäre Kunst der 30er Jahre: Antiavantgardistisch in der Form und avantgardistisch im Inhalt. In: Harten 1987, 26-35. Hier: 28.

¹¹³ Analog zur ‚Mitschuldigkeit‘ des italienischen Futurismus am Faschismus. Piero Aragno bezeichnet, ähnlich wie viele andere Autoren, den italienischen Futurismus als einen der „Wegbereiter des Faschismus“. Aragno, Piero: Futurismus und Faschismus. In: *Faschismus und Avantgarde*. Hg. von Grimm, Reinhold/Hermand, Jost. Königstein, 1980. 83-91. Hier: 84; Brenneke, Reinhard: *Militanter Modernismus. Vergleichende Studien zum Frühwerk Ernst Jüngers*. Stuttgart, 1992. Hier bes. Kap. 4: „Kulturelle Militanz. Zum Erbe des italienischen Futurismus“. 151-249.

Der Groysschen These zwar nicht diametral entgegengesetzte, jedoch ungleich differenziertere Sichtweisen finden sich bei Igor Golomštok und auch bei Hans Günther, der sich in Deutschland seit den späten 1970er Jahren intensiv mit der russischen bzw. sowjetischen Avantgarde auseinandergesetzt hat.¹¹⁴ In seinem 1990 erschienenen Buch *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* ist Igor Golomštok, anders als der polemisierende Groys, insgesamt eher historisch als konzeptuell orientiert, vorsichtiger und stärker um ein ausgewogenes Urteil bemüht. Er lenkt den Blick sowohl auf bestimmte Aspekte der Avantgarde, die den totalitären Bestrebungen entgegenkamen (auf welche Groys die Avantgarde zu reduzieren versucht), als auch auf die starken Vorbehalte der Partei gegenüber den linken Künstlern, auf den immer wieder erhobenen Elitarismus-Vorwurf, auf die Kritik Lenins und auf die massive Unterstützung des ‚heroischen Realismus‘ durch die Sowjetmacht.¹¹⁵ In seinem Vorwort bemerkt Golomštok, dass in der Sowjetunion unter der „erstarrten Haut der totalitären Kultur“ noch ein Rest-Bewusstsein von der Avantgarde als einem unvollendeten Experiment existierte: „[D]eep inside [...] lay hidden a powerful strata of the artistic tradition of the avant-garde and left art, a tradition that was violently broken off before being historically realized, a tradition that was driven underground but is still endowed with a potency which has begun to make itself felt since the death of Stalin.“¹¹⁶ Diese Bemerkung Golomštoks ist aufschlussreich, insofern er von der Avantgarde als einem ‚gestoppten‘, ‚unvollendeten‘ und letztendlich ‚verdrängten‘ Experiment spricht; eine Sichtweise, die unvereinbar mit der polemischen Haltung Groys‘ ist.

Ähnlich auf die Vermeidung schriller Töne bedacht wie Igor Golomštok (und wie fast 30 Jahre zuvor ansatzweise Hannah Arendt) hat sich auch Hans Günther mit dem Zusammenhang zwischen Avantgarde und Sozialistischem Realismus befasst.¹¹⁷ Im Gegensatz zu Groys, dessen Thesen er als „unhaltbar“¹¹⁸ bezeichnet, fragt Hans Günther wesentlich differenzierter nach dem konkreten Anteil, den die unterschiedlichen Strömungen der post-revolutionären Avantgarde an der Herausbildung der totalitären Kultur in Russland hatten. Nicht die gesamte Avantgarde mitsamt ihrer künstlerischen Verfahren, so betont Günther, wohl aber Teile und

¹¹⁴ Vgl. Günther, Hans/Hielscher, Karla: Zur Rezeption der sowjetischen linken Avantgarde. In: *Ästhetik und Kommunikation*. Heft 19. 1975. 31-36.

¹¹⁵ Vgl. hierzu insbesondere Kap. 1 „Modernism and Totalitarianism“ (2-28) und Kap. 2 „Between Modernism and Total Realism“ (29-81).

¹¹⁶ Golomstock 1990, xv; meine Hervorhebung.

¹¹⁷ Vgl. hierzu insbesondere: Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 61-75; Ders.: Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur. In: Gaßner, Hubertus u.a. (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, 1992. 77-81; Ders.: Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates. In: Ders. (Hg.): *Gesamtkunstwerk - Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld 1994. 259-272.

¹¹⁸ Günther, Hans: Sündenbock Avantgarde. In: *Merkur* 44 (1990) H.4, 414-418. Hier: 416.

Elemente der ‚linken‘, nach-revolutionären Avantgarde bzw. des „linken Utilitarismus“ konnten „in pervertierter, entstellter Form – in den totalitären Staatskanon Eingang finden“ (Günther 1990, 417), der sich zu Beginn der 1930er Jahre herausgebildet hatte. Um diese Elemente soll es im folgenden gehen, und um die Frage ihrer Funktionalität oder Dysfunktionalität für eine Staatskultur totalitären Zuschnitts.

Ambivalenzen und Aporien der (sowjetischen) Avantgarde

Bei den spezifischen Elementen der nach-revolutionären Avantgarde, die in abgewandelter Form in den totalitären stalinistischen Staatskanon Eingang fanden, handelt es sich um die „wunden Punkte“ der sowjetischen Avantgarde, in denen die Ambivalenzen und Aporien der Avantgarde allgemein zum Vorschein kommen. Dazu zunächst ein kurzer Exkurs zum italienischen Futurismus und zum deutschen Dadaismus, um dann wieder auf die nach-revolutionäre sowjetische Avantgarde zurückzukommen.

Reinhard Brenneke hat bezüglich der Ambivalenzen der Avantgarde in seiner vergleichenden Studie zum Frühwerk Ernst Jüngers auf die „Janusköpfigkeit“¹¹⁹ des italienischen Futurismus hingewiesen. Um diese widersprüchlichen Tendenzen zu verdeutlichen, stellt er dem „idealistischen und affirmativen Charakter der futuristischen Ästhetik“ (Brenneke 1992, 219) die Anti-Ästhetik des Dadaismus gegenüber. Dada verfolgte im Gegensatz zum italienischen Futurismus primär subversive Zwecke. Die dadaistischen Manifeste zeichnen sich, so Brenneke, durch eine sich selbst negierende, auto-destruktive Tendenz aus, die den futuristischen Manifesten gänzlich abgeht.¹²⁰ Der ideologischen Sinnproduktion der normativen Kultur begegnen die Dadaisten „mit systematischer Stupidität; sie handeln als radikale Semiotiker, die den Mechanismus der kulturellen Zeichensysteme durch semiotische Eingriffe – die kalkulierte Produktion von Unsinn – dekonstruieren wollen“ (ebd., 213f.). Brenneke macht so eine fundamentale Differenz zwischen ‚auto-affirmativem‘ Futurismus und ‚selbst-negierendem‘ Dadaismus aus.

Diese widersprüchlichen Tendenzen, die Brenneke beschreibt, scheinen nun in der russischen Avantgarde zusammenzukommen, wobei sie jedoch von verschiedenen Gruppierungen innerhalb der Avantgarde getragen werden, die sich in zeitlich aufeinander folgenden Phasen

¹¹⁹ Brenneke, Reinhard: *Militanter Modernismus. Vergleichende Studien zum Frühwerk Ernst Jüngers*. Stuttgart, 1992. Hier bes. Kap. 4: „Kulturelle Militanz. Zum Erbe des italienischen Futurismus“. 151-249.

¹²⁰ Vgl. hierzu den fiktionalen Essay von Noguez, Dominique: *Lenin dada*. Zürich, 1990. Noguez stellt darin die kuriose These auf (und belegt diese anhand authentischer Quellen!), dass Lenin in seiner Züricher Zeit das Cabaret Voltaire besuchte und engen Kontakt mit den Dadaisten, später auch den Surrealisten hielt. Lenin sei ein „russischer Dadaist“ gewesen, der Leninismus „Anti-Kunst“ und die russische Revolution Lenins größte dadaistische Tat.

abhängig von der äußeren (kultur-)politischen Entwicklung unterschiedlich stark durchsetzen. So lässt sich die russische Avantgarde in Literatur und bildender Kunst grob in drei Abschnitte unterteilen: erstens, die Phase der Analyse, Zergliederung und Epatage vor dem ersten Weltkrieg (der prä-revolutionäre russische Futurismus [*futurizm*, *budetljanstvo*] stellt im Gegensatz zum italienischen Futurismus eine „antiformative“¹²¹, bzw. „destruktive Stilformation“¹²² dar)¹²³; zweitens, die nachrevolutionäre Aufbauphase ab 1917, in der versucht wird, die gewonnenen Erkenntnisse anzuwenden; und in eine dritte und letzte Phase, in der die historische Avantgarde parallel zum ersten Fünfjahresplan (1928-1932) mit der nun verstärkt von ihr geforderten Propagierung der Errungenschaften der Industrie und der Kollektivierung zu einem Ende kommt. 1932 werden mit der Einführung des Sozialistischen Realismus und der Einrichtung eines einheitlichen Schriftstellerverbandes alle bis dato bestehenden literarischen Gruppierungen aufgelöst.

Auch Aage Hansen-Löve¹²⁴ unterteilt die russische Avantgarde in drei Phasen, die allerdings von dem skizzierten Modell leicht abweichen: erstens, die Avantgarde im engeren Sinne (AI), zu der er die Verfremdungsästhetik des analytischen, primär deformierenden und negierenden Kubo-Futurismus und Frühformalismus (Kručenyč, Burljuk, Majakovskij, u.a.) zählt. Die beherrschende Intention aller futuristischen Gruppen vor der Revolution ist zunächst, fern jeglichen politischen Handelns, die radikale Erneuerung der poetischen Sprache und die Gewinnung neuer künstlerischer Verfahren (*priemy*), das also, was von den generationsgleichen Formalisten (Šklovskij, Tynjanov, Jakobson) als Motor der literarischen Stilentwicklung herausgestellt wurde.¹²⁵ Die zweite Phase der Avantgarde ist nach Hansen-Löve der Archaismus (AII), bzw. die futuristische Mythopoetik der 1910er Jahre (Neoprimitivismus, Naivismus, Gileja, *budetljanstvo* Velimir Chlebnikovs, Suprematismus u.a.). Die dritte Phase macht er in der sogenannten synthetischen Avantgarde (AIII) bis Anfang der 1930er Jahre aus (Konstruktivismus, Faktographie, Ornamentalismus, OBĖRIU u.a.). Damit sind die vorrangigen Tendenzen der unterschiedlichen Phasen benannt, die jetzt auf ihre Nützlichkeit für den Sozialistischen Realismus untersucht werden sollen. Bevor ich jedoch der Frage nach der

¹²¹ Flaker 1984, 23.

¹²² Flaker, Aleksandar: Die russische Moderne und die Avantgarde. Thesen zu Fragen der Intermedialität. In: Zima, Peter V./Strutz, Johann (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Bern u.a., 1987. 61-70. Hier: 61.

¹²³ Vgl.: Günther, Hans: Befreite Worte und Sternensprache. Der italienische und der russische Futurismus. In: Grimminger, R./Murašov, J./Stückrath, J. (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek, 1995. 284-313.

¹²⁴ Vgl. Hansen-Löve, Aage: Thesen zur Typologie der Russischen Moderne. In: Zima, Peter V./Strutz, Johann (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Bern, New York, Paris, 1987. 37-59; Hansen-Löve, Aage: Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die ‚dritte Avantgarde‘. In: *WSA* 32 (1993), 207-264.

¹²⁵ Vgl. Lauer, Reinhard: Futurismus (russ.). In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main, 1987. 155-159.

(Dys-)Funktionalität avantgardistischer Prinzipien und Verfahren im Einzelnen nachgehe, sei kurz der internationale Kontext der Avantgarderezeption mit den wichtigsten Themen und Publikationen skizziert, innerhalb dessen die Neubewertung der sowjetrussischen Avantgarde durch Boris Groys, Igor Golomštok und Hans Günther in den 1980er Jahren stattfindet.¹²⁶

Mit dem Einsetzen der Postmoderne Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre geht, wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, ein erster großer Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption einher. Eine vorrangig affirmative und rekonstruierende Rezeption wird jetzt von einem wesentlich differenzierteren und kritischeren Verhältnis zur (vor allem westeuropäischen) Avantgarde abgelöst. Jetzt rückt vor allem die zunehmend uneindeutig werdende Beziehung zwischen der Avantgarde und den totalitären Systemen des Faschismus und des Nationalsozialismus in den Blick. Die avantgardistischen Elemente, die zuvor nur von einzelnen AutorInnen (Carl Einstein, Hannah Arendt, Hans Magnus Enzensberger) erwähnt wurden, finden nun eine wesentlich breitere Beachtung und werden durch neue Gesichtspunkte ergänzt. Bereits Einstein und Arendt hatten auf die kulturelle Militanz der Avantgarde, ihr bewusstes Spiel mit dem Radikalismus und die „Poesie der Revolte“ hingewiesen. Das avantgardistische Motto „Gefährlich leben!“ stand für vitalistische Gewalt, Militanz und Anarchismus, das Schlagwort von der nietzscheanischen „Umwertung aller Werte“, das günstigstenfalls zur Methode des *épater le bourgeois* führte, speiste sich aus einem Hass auf die bürgerliche Gesellschaft. Man forderte die radikale Destruktion alles Bestehenden und kokettierte mit Antihumanismus, Antiliberalismus und Antiindividualismus. Auch in den slawischen Avantgarden lassen sich in den 1910er und 1920er Jahren Elemente eines neuen ‚Barbarentums‘ und gewisse Tendenzen einer gegen den Westen gerichteten Zivilisationsfeindlichkeit erkennen (vgl. Aleksandr Blok, „Die Skythen“ [1918], Ljubomir Micić, „Manifest des Zenitismus“ [1921]).¹²⁷

Im Gegensatz zu deren erhitzter Rhetorik wird mit der Neuen Sachlichkeit in der Weimarer Republik jedoch auch eine „Kältetendenz“ (Ossip Mandelštam 1930),¹²⁸ bzw. ein „Lob der

¹²⁶ Diese Darstellung wird im Kontext des gewählten Dissertationsthemas bewusst kurz gehalten, würde allerdings durchaus eine ausführliche Behandlung verdienen.

¹²⁷ Eine Tendenz, die bereits im russischen Symbolismus Ende des 19. Jahrhunderts existierte. Vgl. zur südslawischen Avantgarde z.B. das *Manifest des Zenitismus* von 1921: „Versperr deine Türen West- Nord- Mitteleuropa –/DIE BARBAREN KOMMEN!/Sperr nur zu, aber/WIR WERDEN TROTZDEM KOMMEN./Wir sind die Kinder des Sengens und Brennens - wir/tragen die Seele des Menschen./Und unsere Seele ist ein Verbrennen./Verbrennen der Seele – Emporschwingen // ZENITISMUS // Wir sind die Kinder der Sonne und der Gebirge - wir/bringen den Geist des Menschen mit uns./Und unser Geist ist das Leben der kosmischen Einheit,/die die LIEBE verbindet./Wir sind die Kinder des barbarischen Genies des/SÜDOSTENS“ (aus: Micić, Ljubomir: *Manifest des Zenitismus*, Zagreb 1921. Zit. nach: Siegel, Holger (Hg.): *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen. Serbische Avantgarde 1918-1939*. Leipzig, 1992).

¹²⁸ „Die Kältetendenz rührt vom Eindringen der Physik in die moralische Idee“ (Mandelštam, Ossip: *Gespräche über Dante*. 1930. 160. Zit. nach Lethen 1994, 7).

Kälte“¹²⁹ spürbar, das über das „Kaltstellen der moralischen Persönlichkeit“ zu einer Auskühlung der Wahrnehmung und schließlich zu einer intensiven Wahrnehmungsschärfung der ‚kalten persona‘ eines Ernst Jünger führt. Helmut Lethen bezeichnet daher die „Lebensversuche zwischen den Kriegen“ als *Verhaltenslehren der Kälte*.¹³⁰ Bereits 1983 hatte Peter Sloterdijk in seiner *Kritik der zynischen Vernunft* den „Härtephilosophen“ der Weimarer Zeit einen „Rückzug aus dem Mitgefühl in reine betrachtende Kälte“¹³¹ attestiert. Klaus Theweleit beschreibt 1987 in seiner Untersuchung zum ‚soldatischen Mann‘ im Dritten Reich¹³² die eng mit dem Hang zur ‚Erkaltung‘ zusammenhängende Tendenz zur Verhärtung, die sich in konservativen Körperutopien der Weimarer Zeit in Bildern von Kristallisationen,¹³³ Blockbildungen, Maschinen-Menschen und stählernen Kraft-Menschen, Körper-Panzern und ‚Stahlnaturen‘ äußert. Diese Verhärtung und Panzerung des einzelnen hängt eng mit seinem Aufgehen in einem Kollektiv zusammen, in dem er zu einem „lustvoll funktionierende[n] Teil“ des Stroms der neuen „Ganzheitsmaschine Truppe“ wird.¹³⁴ Der Ganzheitspanzer der ‚Stahlgestalt‘ und die „Ganzheitsmaschine Truppe“ bedingen sich also gegenseitig: „[S]ie dienen als Grenze der Person zum Außen, als Front; sie sind Organe der Realitätskontrolle, der Triebkontrolle, der Triebabwehr.“ (ebd., 164.). Dieses Aufgehen in einem größeren Ganzen verspricht dem schwachen Individuum die Herausbildung eines stahlharten Körper-Panzers, dessen Entstehung einher geht mit Bildern der Verhärtung, von Kristallisationen, Erkaltungen. Diese finden sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts als eine allgemeine Tendenz sowohl in konservativen Utopien wie auch in Teilen der späten Avantgarde, wo sie entweder beschrieben, gefordert oder auch gelebt werden. Evgenij Zamjatin (1884-1937) hat diesen Zusam-

¹²⁹ Lethen, Helmut: Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden. In: Kamper, D./v. Reijen, W. (Hg.): *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*. Frankfurt/Main, 1987. 293.

¹³⁰ Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main, 1994.

¹³¹ Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Bd.2. Frankfurt/Main, 1983. 817.

¹³² Theweleit, Klaus. *Männerphantasien*. 2 Bde. Reinbek, 1987.

¹³³ Zur ‚Gläsernen Kette‘ und zum Kristall als expressionistischer Metapher in der Architektur der 1910er Jahre vgl. Thiekötter, Angelika u.a.: *Kristallisationen, Splitterungen*. Bruno Tauts Glashaus. Hg. v. Werkbund-Archiv/Museumspädagogischer Dienst. Berlin/Basel, 1993.

¹³⁴ Die „Ganzheitsmaschine Truppe“ trennt die einzelnen Glieder der Soldaten von ihrem Leib ab und fügt sie zu „neuen Ganzheiten“ zusammen: „Das Bein des einzelnen hängt funktionell mehr mit dem Bein des Nachbarn zusammen, als mit dem Rumpf, an dem es sitzt. Dadurch entstehen innerhalb der Maschine neue Ganzheitsleiber, die nicht mehr mit einzelnen menschlichen Leibern identisch sind“ (Theweleit 1987, Bd.2, 155). Die ursprüngliche Funktionsvielfalt wird nicht nur eingeschränkt, sondern auch transformiert: „Funktionen wie ‚Denken‘, ‚Fühlen‘, ‚Sehen‘ (potentielle Vielfaltsfunktionen mit der Kraft, unendlich viele Kuppelungen zu entwickeln) transformiert die Maschinerie [...] in Bewegung, in Körperbewegungen“ – gemeint ist damit vor allem ein „bestimmte[s] Schrittmaß“ (ebd.). Die „durch den Drill von außen funktionalisierten Teile des Ganzen des soldatischen Leibes“ (ebd., 158) funktionieren wie die Maschine selbst: „Jede Einzelteilganzheit ist ihr Abbild im Kleinen“ (ebd.). Alle Triebkräfte sind in Funktionen des stählernen Leibes verwandelt worden; der „Stahlpanzer schließt ein jedes fest ein“ (ebd., 161). Der ‚neue Mensch‘, „eine wirkliche Zeugung der Drillmaschine, gezeugt ohne Zuhilfenahme der Frau, ohne Eltern“, hat „Verbindungen, Beziehungen, [nur] zu anderen Exemplaren des neuen Menschen, mit denen er sich zusammenfügen läßt zur Makromaschine Truppe“ (ebd.).

menhang in seinem bereits 1920 verfassten dystopischen Roman *My*¹³⁵ (*Wir*), der in der kalten und gläsernen Kristall-Welt des „Einzigen Staates“ spielt, die vom stählernen Rhythmus der Maschinen durchzogen wird, in fast unheimlicher Klarheit vorausgesehen.¹³⁶

Ein weiteres Element, dem in der Avantgarderezeption der 1980er Jahre große Aufmerksamkeit zuteil wird, ist das sogenannte „Geistige“. Darunter fallen so heterogene Phänomene wie Religiosität, Okkultismus, Spiritismus, Mystik und irrationalistische Geheim- und Heilslehren.¹³⁷ Bis dato hatten vor allem Clement Greenberg und Harold Rosenberg die Auffassung geprägt, dass abstrakte Kunst als Ergebnis rein formaler Bestrebungen zu interpretieren sei – eine Auffassung, die jetzt zunehmend als „dogmatisch“¹³⁸ bezeichnet wird. Der Widerstand gegen diese Position wächst seit den späten 1960er bzw. frühen 1970er Jahren. Jetzt setzt, so schreibt Maurice Tuchman als einer der Vertreter dieser neuen Haltung, eine „ernsthafte kunsthistorische Erforschung der Entstehung abstrakter Kunst und ihrer Verbindung zu okkulten und mystischen Glaubensrichtungen ein.“¹³⁹ Sixten Ringbom und Robert P. Welsh schreiben Pionierarbeiten über Kandinsky und die „Epoche des großen Geistigen“ und über Mondrian und die Theosophie.¹⁴⁰ Auch in großen Ausstellungen und Publikationen wird nun verstärkt auf die religiösen und spirituellen Grundlagen und auch auf die Sinngehalte der abstrakten Kunst in Ost und West hingewiesen. Robert Rosenblums *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: C.D. Friedrich to Mark Rothko* (New York 1975)¹⁴¹ stellte bisher nicht erkannte und untersuchte Verknüpfungen zwischen den Kulturen und Kunstwerken her und ermutigte, zusammen mit Otto Stelzers *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst* (1964), in den späten 1970er Jahren zahlreiche Forscher, das Interesse

¹³⁵ Zamjatin, Evgenij. *Wir*. Übers. v. Gisela Drohla. Köln, 1984. *My* konnte erst 1925 in Zamjatins Pariser Exil publiziert werden. Der Roman ist eine Vorwegnahme von Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *Nineteen-Eighty-Four* (1949).

¹³⁶ Ausführlich zu Theweleit und Zamjatin: Arns, Inke: Kollektiv in der Schwerelosigkeit. Von Überidentifizierung und Retrogarde zum panoptischen Theater der gelehrigen Körper. Laibach und das Kosmokinettische Kabinett Noordung (Neue Slowenische Kunst) 1980 - 2045. In: Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld, 2002. 139-164.

¹³⁷ Vgl. dazu auch Wyss, Beat (Hg.): *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*. Zürich, 1990; Ders.: ‚Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne‘, *Jahresring 40, Jahrbuch für moderne Kunst*. München, 1993.

¹³⁸ Oberhuber, Konrad: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners. In: Tuchman, Maurice/Freeman, Judi (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988. 7-15. Hier: 7.

¹³⁹ Tuchman, Maurice: Verborgene Bedeutungen in der abstrakten Kunst. In: Tuchman 1988, 19.

¹⁴⁰ Ringbom, Sixten: Art in the ‘Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 29 (1966). 386-418; Ders.: *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Acta Academiae Aboensis, Serie A, XXXVIII. Åbo/Finnland, 1970; Welsh, Robert P.: *Piet Mondrian 1872 - 1944*. Kat. Art Gallery of Toronto, 1966; Ders.: Mondrian and Theosophy. In: *Piet Mondrian 1872 - 1944: A Centennial Exhibition*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum. New York, 1971. 35-52.

¹⁴¹ Rosenblum, Robert (Hg.): *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: C.D. Friedrich to Mark Rothko*. New York, 1975 (dt: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko*. München, 1981). Zur Gesamtproblematik der romantischen Ursprünge abstrakter Kunst vgl. Lankheit, Klaus: Die Frühromantik und die Grundlagen der gegen-standslosen Malerei. In: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N.F., 1951, 55-90.

(1964), in den späten 1970er Jahren zahlreiche Forscher, das Interesse der Künstler am Mystischen und Okkulten zu erforschen (vgl. Tuchman 1988, 59). Linda Dalrymple Henderson veröffentlicht 1983 ihre wegweisende Untersuchung zur Bedeutung der Vierten Dimension und der nicht-euklidischen Geometrie für die Entwicklung der abstrakten Kunst.¹⁴² Auch das Interesse für kosmische Phantasien bzw. die Unendlichkeit als Katalysatoren für die Entwicklung abstrakter Kunst setzt in den 1980er Jahren ein.¹⁴³ In Deutschland setzten sich mehrere Ausstellungen mit dem Begriff der Transzendenz im Kontext des römisch-katholischen Christentums bzw. des Protestantismus auseinander.¹⁴⁴ Eine ganz andere Lesart des ‚Geistigen‘ präsentierten die beiden großen Ausstellungen *The Spiritual in Painting 1890-1985* (Los Angeles/Den Haag, 1986)¹⁴⁵ und *Okkultismus und Avantgarde* (Frankfurt, 1995).¹⁴⁶ Hier wurde die These vertreten, dass alle wesentlichen Strömungen der abstrakten Kunst ihre Wurzeln in geistigen Bewegungen wie z.B. der Theosophie und Anthroposophie, dem Spiritismus, dem Wiederaufleben orientalischer, gnostischer und mediumistischer Tendenzen, hermetischer Auffassungen, der Alchemie, der Kabbala sowie dem Buddhismus haben – also durchweg solchen Bewegungen, die außerhalb des westlichen Christentums liegen.

Anfang der 1990er Jahre beginnt dieses in den 1980er Jahren zunächst im Kontext der Kunstgeschichte erstarkte Interesse für das ‚Geistige‘ bzw. Okkulte auch in Studien zur osteuropäischen Geschichte spürbar zu werden (die ihrerseits wiederum die sowjetrussische Avantgarde streifen). Michael Hagemeister publiziert umfassende Untersuchungen und Artikel zu Nikolaj Fedorov und zu utopischen, apokalyptischen und magisch-okkulten Elementen in den Zukunftsentwürfen der frühen Sowjetzeit,¹⁴⁷ Bernice Glatzer Rosenthal gibt

¹⁴² Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983. Vgl. dazu auch den frühen Aufsatz von Crone, Rainer: Zum Suprematismus: Kazimir Malewitsch, Velimir Chlebnikow und Nikolaj Lobatschewskij. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XV. Köln, 1978. 129-162.

¹⁴³ Vgl. den Kat. *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Kunsthalle Baden-Baden, 1983; sowie zuletzt: Clair, Jean (Hg.): *Cosmos. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer: Art in Pursuit of the Infinite*. Venedig, 2000.

¹⁴⁴ Z.B. *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde* (Berlin, 1980), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Hamburg, 1984). Eine umfassende Untersuchung des Einflusses des orthodoxen Christentums auf die moderne und zeitgenössische Kunst steht dagegen noch aus. Vgl. dazu ansatzweise Pejić, Bojana: *The Icon Effect*. In: *Sammlung Costakis*. Thessaloniki, 2000. Dieser Einfluss sei, so Pejić, bisher nur in Untersuchungen zur russischen bzw. sowjetischen Avantgarde analysiert worden. Vgl. zuletzt: Krieger, Verena: *Von der Ikone zur Utopie*. Köln, 1998.

¹⁴⁵ Tuchman, Maurice/Freeman, Judi (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988.

¹⁴⁶ *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*. Kat. Hg. von Loers, Veit. Frankfurt/Main, 1995.

¹⁴⁷ Hagemeister, Michael: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München, 1989; Ders.: Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus. In: Müller, E./Klehr, F.J. (Hg.): *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*. Stuttgart, 1992. 159-170; Ders.: Russian Cosmism in the 1920s and today. In: Rosenthal, Bernice Glatzer (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York, 1997. 185-202; Ders.: Die Eroberung des Raumes und die Beherrschung der Zeit: Uto-

eine Dokumentation der im Juni 1991 an der Fordham University abgehaltenen Konferenz „The Occult and Modern Russian and Soviet Culture“ heraus,¹⁴⁸ Irene Masing-Delic untersucht den Unsterblichkeitsmythos in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts¹⁴⁹ und Maria Carlson die Geschichte der theosophischen Bewegung in Russland.¹⁵⁰ Der von John E. Bowlt und Olga Matich 1996 herausgegebene Sammelband *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*¹⁵¹ enthält Aufsätze zur Beziehung der russischen Avantgarde zu Nikolaj Fedorov (Irene Masing-Delic) und Konstantin Ė. Ciolkovskij (Michael Holquist).

Weitere Themen, die in der Rezeption der historischen Avantgarde in den 1980er Jahren virulent werden, sind der *Hang zum Gesamtkunstwerk*,¹⁵² den die gleichnamige Ausstellung von Harald Szeemann 1983 in verschiedenen europäischen Utopien seit 1800 ausmachen will, sowie das positive Verhältnis vor allem des italienischen Futurismus zur Maschine, zur Technik und zum Krieg.

(Dys)Funktionalität avantgardistischer Prinzipien und Verfahren für den „totalen Realismus“

Boris Groys' polemische These von der Stalinschen Kultur als konsequente, radikale Fortsetzung des demiurgisch-utopischen Projekts der Avantgarde mit anderen Mitteln ist vielfach (und zu Recht) als „völlig unhaltbar“ und „überzogen“¹⁵³ kritisiert worden.¹⁵⁴ Hans Günther wirft Groys außerdem auffällige inhaltliche Parallelen zur Soz-Art, insbesondere zu Komar

pische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der frühen Sowjetzeit. In: Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hg.): *Musen der Macht*, Berlin 2003 [in Vorbereitung].

¹⁴⁸ Rosenthal, Bernice Glatzer (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York, 1997.

¹⁴⁹ Masing-Delic, Irene: *Abolishing death - a salvation myth of Russian twentieth century literature*. Stanford, 1992.

¹⁵⁰ Carlson, Maria: „No Religion Higher Than Truth“ - *A History of the Theosophical Movement in Russia 1875 - 1922*. Princeton, 1993.

¹⁵¹ Bowlt, John E./Matich, Olga (Hg.): *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford, 1996.

¹⁵² Haeni, Susanne (Red.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau, 1983.

¹⁵³ Günther, Hans: Sündenbock Avantgarde. In: *Merkur* 44 (1990), H. 4. 414-418. Hier: 416.

¹⁵⁴ Zur Kritik an Groys' These (die auszugsweise bereits im März 1987 unter dem Titel „Kunstwerk Stalin“ in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* [FAZ] veröffentlicht wurde) vgl. Schirmacher, Frank: Todfeind des Tyrannen. In: *FAZ*, 21.3.1987, Nr. 68; Günther, Hans: Ein Traktor, der die Seele umpflügt. Zum Verhältnis von Sozialistischem Realismus und Avantgarde in der russischen Kunst. In: *FAZ*, 24.7.1987, Nr. 168; Kotzinger, Susi: Gesamtkunstwerk Stalin? In: *Süddeutsche Zeitung*, 23./24.4.1989; Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz, 1989. 61-75; Dobrenko, Evgenij A.: *Metafora vlasti: literatura stalinskoj èpochi v istoričeskom osveščanii*. München, 1993. 2ff.; Guski, Andreas: Sozialistischer Realismus und russische Avantgarde im historischen Kontext. In: Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa. Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen, 1994. 40-52; Clark, Katerina: The Avant-Garde and the Retrospectivists as Players in the Evolution of Stalinist Culture. In: Bowlt, John E./Matich, Olga (Hg.): *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford, 1996. 259-276.

und Melamid vor. Groys gründe auf dieser „hyperbolische[n] Künstlerideologie ‚frivoler Mythologen‘ [...] seine gesamte post-utopische Einschätzung des Avantgardismus, den er zum Sündenbock für die totalitären Tendenzen in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts stempelt“ (Günther 1990, 418).¹⁵⁵ Groys habe jedoch mit seinem Essay, das erkennen auch die meisten Kritiker an, die „längst fällige Diskussion über das Verhältnis von Avantgarde und Sozialistischem Realismus, von Avantgarde und totalitärer Kultur in Gang gebracht“ (ebd.). Aus dieser Diskussion geht ihr Verhältnis ein Stück weit geklärt und differenzierter hervor.

Hans Günther betont wiederholt, dass nicht „die Avantgarde“ als Ganzes, sondern nur gewisse Teile bestimmter Strömungen der postrevolutionären Avantgarde als im weitesten Sinne kompatibel mit der totalitären Formation zu bewerten sind. In der nachrevolutionären Avantgarde gab es extrem widersprüchliche Tendenzen, die um 1919 zu scharfen Auseinandersetzungen über das Verhältnis der linken Kunst zur neuen Macht in der Zeitschrift *Iskusstvo kommuny* (*Kunst der Kommune*) und um 1920/21 im neugegründeten INCHUK (Institut für künstlerische Kultur) führten. Die eine Richtung, die konzeptuell der von Hansen-Löve beschriebenen (vorrevolutionären) Avantgarde I und Avantgarde II entspricht, also dem analytisch/negierenden bzw. dem archaisch/mythopoetischen Futurismus (Gegenstandslosigkeit, *Zaum*’-Poesie), verhält sich dabei kritisch und ‚negierend‘ gegenüber der neuen politischen Macht insofern, als z.B. Kandinskij, Šklovskij und Malevič auf einer relativen ‚Autonomie‘ der Kunst gegenüber der Politik insistieren (Primat der ästhetischen Funktion). Diese Richtung würde also mit ihrer Ausrichtung auf „Dekanonisierung, Dehierarchisierung und Umwertung aller Werte“¹⁵⁶ im weitesten Sinne dem ‚selbst-negierendem‘ Dadaismus bei Brenneke entsprechen. Die andere Richtung, die nach der Revolution eher eine Umorientierung auf „gesellschaftlich affirmative proletarische Prinzipien“ unterstützte (insofern von Hansen-Löve auch als ‚synthetisch‘, aufbauend, begriffen wird), wurde u.a. von den radikalen Ideologen und Programmatikern um die spätere Gruppe LEF wie Nikolaj Punin, Osip Brik, Boris Arvatov, Alexej Gan und Sergej Tret’jakov vertreten und findet ihre Parallele in Brennekes ‚auto-affirmativem‘ Futurismus. Diese Richtung favorisiert eine radikale Pragmatisierung und Utilitarisierung, die in die Produktionskunst (*proizvodstvennoe iskusstvo*) und die

¹⁵⁵ Diese Nähe zur Soz-Art, die Günther Groys vorwirft, wird für die Autorin der vorliegenden Studie zu einem hinreichenden Grund, Groys’ Begriff des Postutopismus in Kapitel 3.1. als Theorie der Soz-Art und teilweise des Moskauer Konzeptualismus zu analysieren. Problematisch an Groys’ Begriff ist jedoch seine metonymische Verwendung sowohl für die Soz-Art als auch für den Moskauer Konzeptualismus, da vor allem der letztere sehr heterogene Tendenzen umfasst. Sowohl die Soz-Art als auch der Moskauer Konzeptualismus umfassen *auch*, aber nicht ausschließlich postutopische Tendenzen.

¹⁵⁶ Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz, 1989. 61-75. Hier: 62.

Literatur des Fakts (*literatura fakta*) mündet. Grundlage dieser Konzeptionen ist die von Čužak ab 1923 propagierte Idee des Leben-Bauens (*žiznestroenie*).¹⁵⁷ „Der Futurismus stürzte sich“, so schrieb Sergej Tret’jakov 1923, „in ‚angewandte‘ Alltagsarbeit, von der sich alle ‚Priester der reinen, inspirierten Kunst‘ immer angewidert abwenden, da sie nicht auf Bestellung arbeiten können und wollen. In der Arbeit am Agit-Tschastuschka, am Zeitungsfeuilleton, am Agit-Song und Marschlied wurde der Ruf der Futuristen deutlich vernehmbar: Kunst ins Leben, bis zu ihrer Auflösung!“¹⁵⁸ Der Künstler, der der „Alltagswiderspiegelung“ die „Agiteinwirkung“ (ebd.) gegenüberstellen soll, wird nun zum Produzenten eines „nützlichen und zweckmäßigen Dings“ – „er gibt die Kaste der Schöpfer auf und wird Teil eines Produktionsverbandes“ (ebd.). Mit der Entgrenzung von Kunst und Leben wird jedoch die Kunst auch „hilflos der ideologischen Instrumentalisierung [...] aus[ge]liefert“,¹⁵⁹ denn in ihr ist implizit die Funktionalisierung der Kunst für die Erfordernisse des Lebens enthalten.

Die Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die letztlich auf eine Selbst-Abschaffung der Kunst hinausläuft, ist einerseits eine originär avantgardistische Forderung. Andererseits jedoch, und damit wird die aporetische Dimension dieses Elementes erkennbar, „widerspricht die enge Pragmatisierung den innersten Grundlagen des Avantgardismus, da sie das Primat der ästhetischen Funktion untergräbt und das Schaffen in andere pragmatische Reihen versetzt.“¹⁶⁰ Die avantgardistische Nivellierung der Grenze zwischen Kunst und Leben bietet sich in der Phase der Kanonisierung des Sozialistischen Realismus als eines der Elemente an, das sich für eine Staatskultur totalitären Ausmaßes leicht funktionalisieren ließ.

Die meisten künstlerischen Verfahren der Avantgarde erwiesen sich jedoch als völlig unpassend und dysfunktional. Die Grundtendenz totalitärer Kultur, nämlich die „Erstarrung kultureller Dynamik in einem monumentalen Klassizismus“, steht, so schreibt Günther in Anlehnung an Vladimir Papernyjs dichotomische Unterscheidung von Kultur 1 und Kultur 2, „in Widerspruch zu den Prinzipien der Avantgarde.“¹⁶¹ Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre vollzogen sich, wie Papernyj gezeigt hat, Übergänge von einer egalitären zu einer

¹⁵⁷ N.F. Čužaks Artikel „Unter dem Zeichen des Leben-Bauens“ wurde 1923 in der ersten Nummer der Zeitschrift *Lef* abgedruckt. Es handelte sich zunächst um ein Postulat, dem noch keine bestimmte künstlerische Praxis entsprach. Erst 1928, mit der Veröffentlichung von Čužaks Artikel „Die Literatur des Leben-Bauens“, wird „die Literatur des Fakts als Erfüllung des Programms des Leben-Bauens herausgestellt“ (Günther, Hans: *Leben-Bauen*. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 331).

¹⁵⁸ Tret’jakov, Sergej: *Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus* [1923]. In: Ders.: *Gesichter der Avantgarde*. Berlin/Weimar, 1985. 38-53. Hier: 44.

¹⁵⁹ Günther, Hans: *Leben-Bauen*. In: Flaker 1989, 336.

¹⁶⁰ Günther, Hans: *Avantgarde und Sozialistischer Realismus*. In: Flaker 1989, 62f.

¹⁶¹ Günther, Hans: *Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates*. In: Ders. (Hg.): *Gesamtkunstwerk - Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld, 1994. 259-272. Hier: 261.

hierarchischen Kultur, von einer Kultur der Bewegung zu einer der Unbeweglichkeit, von der mechanischen Konstruktion zum Organischen und zum „neuen Humanismus“, von der Zweckmäßigkeit zur künstlerischen Gestaltung, vom Kollektiven zum Individuellen.¹⁶² Statt kollektiver Dynamik und Rhythmisierung findet sich z.B. auf Bildern von Dejneca oder Pimenov zunehmend eine „Zurschaustellung der individualisierten Persönlichkeit“, die „auf diese Weise die bekannte ‚Aufmerksamkeit gegenüber dem Menschen‘ illustriert.“¹⁶³ „Wahrheit“ und „Wunder“ lösen jetzt die Zweckmäßigkeit, den „Realismus“ und die „Tat“¹⁶⁴ der Avantgarde ab: „Wenn das avantgardistische utopische Paradigma darauf abzielte, jeden Aspekt des Lebens nach einem spezifischen ästhetischen Modell zu konstruieren, so versuchte das stalinistische Beispiel [...], die Kluft in der sowjetischen Gesellschaft mit rein dekorativem Schein zu verdecken.“¹⁶⁵ Der „Staatskanon mit sozial-pädagogischer, erzieherischer Zielsetzung“ (Günther) übernimmt diejenigen Elemente, die funktional passend erscheinen, die der allgemeinen Verständlichkeit, Zugänglichkeit und Volkstümlichkeit dienen, deformiert diese bis zur Unkenntlichkeit und scheidet alles Übrige (das meiste) rigoros aus:

Deformation und Verfremdung werden als Entartung und Verletzung des gesunden Geschmacks bewertet. Die erschwerte Form widerspricht der ‚Einfachheit‘ und die Montageverfahren dem Prinzip des ‚Organischen‘. Antipsychologismus und Konstruktivität stehen der emotionalen Identifikation im Weg, die ‚Bedingtheit‘ (uslovnost) dem Illusionismus. Plakative und publizistische Tendenzen schließlich zeigen keine Ähnlichkeit zur ‚großen Kunst‘. Von diesem Standpunkt aus gesehen ist die Avantgardekunst eine elitäre, dem ‚Volk fremde‘ und sogar ‚gegen das Volk gerichtete‘ (antinarodnoe) Erscheinung. (Ebd.)¹⁶⁶

Allerdings schließt, das betont Günther, die Untauglichkeit der formalen avantgardistischen Mittel für den Kanon der „volkstümlichen Klassik“¹⁶⁷ der postthermidorianischen Kultur nicht aus, dass „die Avantgarde einen erheblichen Beitrag zur Formierung des Systems der

¹⁶² Vgl. Papernyj, Vladimir: *Kul'tura, Dva*. Ann Arbor, 1983.

¹⁶³ Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker 1989, 69.

¹⁶⁴ Mit diesen Begriffen charakterisiert Vladimir Papernyj den Unterschied zwischen „Kultur 1“ und „Kultur 2“. Vgl. Papernyj, Vladimir: *Kul'tura, Dva*. Ann Arbor, 1983.

¹⁶⁵ Tupitsyn, Margarita: Die beschädigte Utopie. In: Oroschakoff, Haralampi G. (Hg.): *Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*. Kat. Ostfildern, 1995. 37-51. Hier: 38.

¹⁶⁶ Günther macht fünf zentrale Elemente des totalitären Gesamtkunstwerkes aus: totaler Realismus, Monumentalität, das Klassische, die Berufung auf das Volk und das heroische Prinzip. Den verschiedenen, in Deutschland und in der Sowjetunion im Umlauf befindlichen Bezeichnungen für den totalen Realismus – „heroischer“, „monumentaler“, „sozialer“, „tendenziöser“, oder „romantischer Realismus“, in Deutschland auch „idealer Realismus“ (Goebbels) – ist gemeinsam, dass der „traditionelle Realismus in einem ganz bestimmten Sinn überhöht wird. Der totale Realismus insistiert auf dem Vorrang des im politischen Gesamtkunstwerk bereits realisierten Lebens vor der Kunst. [...] Die [...] Beiwörter signalisieren [...] jene Unterordnung unter ein höheres Prinzip des Lebens, die für den totalen Realismus kennzeichnend sind“ (Günther, *Erzwungene Harmonie*, 1994, 263).

¹⁶⁷ Günther, Hans: Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur. In: Gaßner, Hubertus/Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, 1992. 77-81. Hier: 80.

Funktionalisierung und Instrumentalisierung der Kunst überhaupt geleistet hat.“¹⁶⁸ Als sehr nützlich erwies sich in diesem Zusammenhang die avantgardistische Einwirkungsästhetik. Sergej Ėjzenštejn z.B. sieht im Zuschauer das „grundlegende Material“, das durch das utilitäre Theater in der „gewünschten Richtung“ geformt wird, wobei die Theaterattraktionen als „Werkzeug der Bearbeitung“ bezeichnet werden.¹⁶⁹ Das Kunstwerk charakterisiert Ėjzenštejn als „Traktor, der die Psyche des Zuschauers mit der vorgegebenen Klassenzielsetzung umpflügt“. ¹⁷⁰ Für die LEF-Anhänger ist dementsprechend die „Literatur kein Spiegel, der den historischen Kampf widerspiegelt, sondern eine Waffe dieses Kampfes“. ¹⁷¹ Genau dieses Ziel verfolgte – mit ‚realistischen‘ Verfahren – auch der Sozialistische Realismus.¹⁷²

Ebenfalls eine außerordentliche Bedeutung für die Herausbildung des sozialistisch-realistischen Kanons hatte das bereits weiter oben angesprochene avantgardistische Streben nach Verschmelzung von Kunst und Leben. Produktionskunst und Literatur des Fakts werden zu radikalen praktischen Umsetzungen des Konzepts des „Leben-Bauens“ und exerzieren die Unterwerfung von Literatur und Kunst unter politische Direktiven und gesellschaftliche Aufgaben vor. Die „Bereitschaft der Linken, die Kunst bedingungslos in den Dienst der proletarischen Macht zu stellen“, erwies sich als sehr „nützlich und notwendig als Gegengewicht gegen die Rechten, die sich lange an die traditionelle Distanz zwischen Kunst und Wirklichkeit hielten.“¹⁷³ Andreas Guski sieht das absolut Fatale und „Selbstmörderische“¹⁷⁴ der Avantgarde nicht nur darin, dass sie die Autonomie der Institution Kunst in Frage stellte, sondern vor allem darin, dass sie die „Idee des autonomen, selbstbestimmten und selbstverantwortlichen Subjekts der Aufklärung, der sie sich selbst verdankt, für historisch bankrott erklärte“. ¹⁷⁵

¹⁶⁸ Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker 1989, 72.

¹⁶⁹ Ėjzenštejn, Sergej: *Montaž attrakcionov* [Montage der Attraktionen]. In: *LEF*, 3, 1923, 70-75. Hier: 71. Zit. nach Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker 1989, 72.

¹⁷⁰ Ėjzenštejn, Sergej: *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. 1. Moskva, 1964. Zit. nach Günther, ebd.

¹⁷¹ *LEF* 1924, H. 4,3. Zit. nach Günther, ebd.

¹⁷² Vgl. ausführlich zum Sozialistischen Realismus (SR) in der Literatur: Clark, Katerina: *History as Ritual. The Soviet Novel*. Chicago, 1981; Günther, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, 1984. Zum SR in der bildenden Kunst: Gaßner, Hubertus/Schleier, Irmgard/Stengel, Karin (Hg.): *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*. Bremen, 1994. Zum Topos des Neuen Menschen in Avantgarde und SZ vgl.: Bochow, Jörg: *Vom Gottmenschentum zum Neuen Menschen. Mensch-Darstellung und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre*. Berlin, 1995 [Typoskript]; Müller, Derek: *Der Topos des Neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte*. Bern, 1998.

¹⁷³ Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker 1989, 73.

¹⁷⁴ Auch Vladimir Papernyj spricht hinsichtlich der Avantgarde von einer „selbstmörderischen Ausrichtung auf die Zukunft“ (Papernyj 1983, 41).

¹⁷⁵ Guski, Andreas: Sozialistischer Realismus und russische Avantgarde im historischen Kontext. In: Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa. Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen, 1994. 40-52. Hier: 49.

Auch in der Frage der Zukunftsorientierung realisiert der Kanon eine adäquate Synthese. Viele avantgardistische Künstler sahen in ihren Werken Modelle für ein zukünftiges Leben. Im Sozialistischen Realismus wird jedoch aus der linken Zukunftsorientierung „das utopische Moment herausgestrichen – in der Stalinzeit wird Utopie zu einem negativen Begriff“ (Ebd.). Letztendlich ergibt sich die Formel, dass „die Kunst den morgigen Tag im heutigen zeigen“ (ebd.) solle: „Gefordert wird [...] weder Realismus noch Utopie, sondern eine mehr oder weniger wahrscheinliche Mischung des Existierenden und des Erwünschten.“¹⁷⁶ Die Utopie wird jetzt von der Vorstellung einer nahezu erreichten perfekten Vollendung verdrängt.

Die Tatsache, dass die Stalinsche Kultur dabei ihre ästhetische Entsprechung in der Form des Gesamtkunstwerks findet, ist weniger dem Einfluss der russischen Avantgarde geschuldet, als der Tatsache, dass die Form des Gesamtkunstwerks „einer Grundtendenz dieses [totalitären, I.A.] Kulturtyps schlechthin [entspringt], dem Streben nach gewaltsamer Harmonisierung aller Lebensbereiche, der erzwungenen organischen Ganzheit aller Teile.“¹⁷⁷ Die Rolle der Avantgarde bestand vor allem darin, der totalitären Kultur „den Weg zu ebnen, die kulturelle Tradition abzuräumen und Platz zu machen für das Neue, was dies auch immer sei“ (Günther 1992, 80). Insofern, als dieses Neue ihre eigene Liquidierung bedeutete, ist die Rolle der Avantgarde als tragische zu bezeichnen: „Indem sie das mündige Subjekt als schlechte Vorgeschichte der Menschheit auf deren Weg zum allseitig entwickelten Kollektivwesen liquidierte, vernichtete sie die einzige Instanz, die dem Gerede des öffentlichen Diskurses Widerstand hätte entgegensetzen können, und damit sich selbst.“ (Guski 1994, 49f.)

Die mit der Postmoderne einsetzende Problematisierung des Verhältnisses zwischen der historischen Avantgarde und dem Totalitarismus hat zu einer differenzierten Untersuchung des Phänomens „Avantgarde“ geführt. Besonders die sowjet-russische Avantgarde der 1910er bis 1930er Jahre wird seit Groys' Streitschrift von 1988 und vor allem in kritischer Auseinandersetzung mit ihm eingehend analysiert. Die russische Avantgarde ist kein einheitliches, allein dem Totalitarismus den Weg ebendes Phänomen, auf das Groys sie polemisch zu reduzieren versucht, sondern enthält in sich extrem widersprüchliche Tendenzen, die ich in Anlehnung an Brenneke als ‚auto-affirmativ‘ und zugleich ‚selbst-negierend‘ charakterisiert

¹⁷⁶ Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker 1989, 73f.

¹⁷⁷ Günther, Hans: Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates. In: Günther 1994, 259. „Da die gewaltsame Unterwerfung unter das Ganze keine reale Stimmigkeit der Lebensrealität begründen kann, ist sie auf die Erzeugung von Schein, d.h. auf den Einsatz ästhetischer Mittel zur Vortäuschung harmonischer Ganzheitlichkeit angewiesen“ (ebd.) – Und weiter: „Die Fähigkeit zur Potemkinschen Dekoration einer ansonsten unverändert trostlosen Wirklichkeit wurde besonders in der Sowjetunion kultiviert“ (Günther 1994, 260).

habe. Katerina Clark bezeichnet in ihrer Untersuchung *Petersburg. Crucible of Cultural Revolution* (1995)¹⁷⁸ diese avantgardistischen Antinomien als gleichzeitige Anwesenheit „monumentalistischer Gesten der Affirmation“ und „ikonoklastischer“, „demystifizierender“ Impulse. Diese affirmativen bzw. ikonoklastischen Elemente verlaufen quer zu den üblicherweise von der Geschichtsschreibung gezogenen Grenzen zwischen ‚Avantgardisten‘ und ‚Traditionalisten‘.¹⁷⁹ Clark entwirft für die Jahre 1913-1931 ein überaus komplexes Verhältnis von Bruch und Kontinuität in den verschiedenen (avantgardistischen und traditionalistischen) Lagern, deren Beitrag zum Stalinismus sie am Beispiel der Entwicklung in Petersburg höchst differenziert nachzeichnet.¹⁸⁰ Der Stalinismus der 1930er Jahre habe sich, so Clark, nur der monumentalistischen Impulse bedient, und die ikonoklastischen ausgeschieden: „The defining gesture in the cultural history of the 1930s is not the killing of the avant-garde per se, but the attempt at censoring out the iconoclastic, demystifying pole, leaving a more purely ritualized and sacralized culture such that cultural artifacts became acts of affirmation“ (Clark 1995, 27).¹⁸¹

¹⁷⁸ Clark, Katerina: *Petersburg. Crucible of Cultural Revolution*. Harvard, 1995. Vgl. auch Dies.: Clark, Katerina: The Avant-Garde and the Retrospectivists as Players in the Evolution of Stalinist Culture. In: Bowlit/Matich 1996, 259-276.

¹⁷⁹ So finden sich auf beiden Seiten (wie auch in der zeitgenössischen Kultur allgemein) Vertreter des sogenannten „perceptual millenarianism“, einem „belief that the new millenium could be reached only through a new vision“ (Clark 1995, 30): „Perceptual millenarianism involves, metaphorically at least, getting away, going beyond, going to a place or time that is not of this world in the sense that its ‘reality’ is not of this world’s systems.“ (Clark 1995, 45). Die Revolution wurde von diesen „Millenaristen der Wahrnehmung“ zu einer weltlichen Form der Erkenntnis und einer – wie Walter Benjamin über den französischen Surrealismus schreibt – „profanen Erleuchtung“. Vgl. Benjamin, Walter: Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Ders.: *Schriften*. II, 1. Frankfurt, 1977.

¹⁸⁰ „Though Stalinist culture might seem to represent an abomination of the intellectuals’ aspirations, it was nevertheless not the product of an act of parthogenesis on the part of the Party leaders, nor was it merely the case that their ideas were ventriloquated through the intellectuals.“ (Clark 1995).

¹⁸¹ Vgl. hierzu auch (allerdings eher verallgemeinernd): Buck-Morss, Susan: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Mass./London, 2000.

2.3. Medienarchäologie als zweiter Paradigmenwechsel (1990er Jahre)

Die dritte Phase der Avantgarderezeption wird durch einen zweiten großen Paradigmenwechsel eingeleitet, der sich zwar bereits in der Phase der Postmoderne in den 1980er Jahren ankündigt, aber erst in den 1990er Jahren klarere Konturen gewinnt. Bei diesem Paradigmenwechsel handelt es sich um den tiefgreifenden Wandel, den die Simultaneität und Ubiquität der neuen ‚digitalen Medien‘ bewirkt hat. So lassen sich in den „mit den digitalen Medien zur Verfügung stehenden Möglichkeiten die Bedingung für die Verwirklichung eines Teils der Postulate der historischen Avantgarden“ erblicken, „insbesondere was das Einreißen der durch einen fremdbestimmten Distributionsapparat [...] errichteten Grenze zwischen Rezipienten und Produzenten [...] angeht“ (Asholt/Fähnders 2000, 10f.). Medienkunst definiert sich, so Bazon Brock, „ob in kritischer Überbietung oder als Verwirklichung im technischen Vollzug – [...] als Fortführung und Überbietung der Avantgarde.“¹⁸² Die umgangssprachliche Verwendung des Begriffs Utopie als ein Nirgendwo erweise sich jetzt „als ein tatsächliches Überall“, und die „Einmaligkeit der Jetztzeit als Gegenwart wird zu der Erfahrung von Jederzeit. Wie sich die Utopie als Nirgendwo im Überall manifestiert, so erweitert sich die Uchronie des Niemals, der Beginnlosigkeit, zum Immer, in jedem Augenblick“ (Brock 2001, 212f.).

Mit der beginnenden massenhaften Verbreitung des Internet und anderer neuer Medien seit Anfang der 1990er Jahre setzt ein erstarkendes Interesse für die historischen Wurzeln der Medientechnologien und der mit ihnen verknüpften Ideen ein. Die sogenannte ‚Medienarchäologie‘ untersucht die Geschichte der Medientechnologien bzw. der Medien- und Technologiephantasien und situiert diese in ihrem technik- und kulturgeschichtlichen Kontext. Einer der bekanntesten Vertreter und Mitbegründer dieser ‚Archäologie der (Kommunikations-)Medien‘ ist in Deutschland Siegfried Zielinski,¹⁸³ der Anfang der 1990er Jahre die Kunsthochschule für Medien in Köln mitbegründete. Die ‚Medienarchäologie‘ ist Teil einer spezifischen, auf die Technologiegeschichte fokussierten und anti-hermeneutisch ausgerichteten Medienwissenschaft bzw. -theorie, die sich in den 1980er Jahren um Friedrich Kittler¹⁸⁴ bildete. Diese Schule, zu der auch die Hardware-Spezialisten Bernhard Siegert, Bernhard J.

¹⁸² Brock, Bazon: Uchronische Moderne – Zeitform der Dauer. In: Gendolla, Peter, u.a. (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt/Main 2001. 205-217. Hier: 205.

¹⁸³ Zuletzt u.a. Zielinski, Siegfried: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg, 2002; Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg, 1989.

¹⁸⁴ Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800 1900*. München, 1985; Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin, 1986.

Dotzler und Wolfgang Ernst¹⁸⁵ gehören, verfolgt eine dezidierte Techniktheorie der Medien¹⁸⁶ und behauptet ein technisches Apriori¹⁸⁷ gegenüber anthropologischen Fragestellungen. Die Medien, und nicht die Menschen, werden ihr zum Maß aller Dinge: „Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient“ (Kittler 1986, 3). Im Anschluss an McLuhan und an die poststrukturalistische Theoriebildung widmet sich Kittler den Medien, um sie im Sinne einer Archäologie¹⁸⁸ zu beschreiben. Als Medienarchäologie beansprucht diese Methode, so Zielinski, „in der weitgehend linear und chronologisch konstruierten Geschichte die widerständigen lokalen Diskursivitäten und Ausdruckspraxen des Wissens und des Konzeptionierens technisch basierter Weltbilder und Bilderwelten herauszuarbeiten“.¹⁸⁹ Die Medienarchäologie von Kittler ist explizit anti-hermeneutisch angelegt, denn gefragt wird nach den Effekten medialer Technik unter Bedingungen steigender Komplexität – in der hochtechnischen Konditionierung ist der Mensch und sein ‚Sinnverstehen‘ nicht mehr Maß der Dinge. Deshalb zielt Kittler auf einen „informationstheoretischen Materialismus“,¹⁹⁰ der ausschließt, dass es eine von technischen Bedingungen abgetrennte soziale Sinnkommunikation gibt.¹⁹¹

In den letzten Jahren wurde die hardware-orientierte und oftmals hermetisch-apokalyptische Medientheorie Kittlerscher Prägung wegen ihrer übertriebenen Technikaffirmation kritisiert, die eine technikzentrierte Theoriebildung von einer ‚anthropologischen‘ unversöhnlich abzugrenzen schien.¹⁹² Zunehmend wird jedoch klar, dass Fragen der Medientheorie sich nicht umstandslos in Fragen der Medientechnik auflösen lassen.¹⁹³ Neben der

¹⁸⁵ Zuletzt: Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin, 2002; Ders.: Medienarchäologie. Provokation der Mediengeschichte. In: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Köln, 2001. 250-267.

¹⁸⁶ Vgl. dazu den hervorragenden Überblick (inkl. Literaturliste) von: Hartmann, Frank: Techniktheorien der Medien. In: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Paradigmen, Theoriespektrum, Komparatistik*. Konstanz, 2003 (i.E.) <<http://mailbox.univie.ac.at/Frank.Hartmann/Vorlesung/new/medientechnik.html>>.

¹⁸⁷ Vgl. Hartmann, Frank: Medienphilosophie(n). In: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Paradigmen, Theoriespektrum, Komparatistik*. Konstanz, 2003 (i.E.) <<http://mailbox.univie.ac.at/Frank.Hartmann/Vorlesung/new/medienphilosophie.html>>.

¹⁸⁸ Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main, 1973 [1969].

¹⁸⁹ Zielinski, Siegfried, zit. nach Ernst 2001, 258.

¹⁹⁰ Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, 1993. 182.

¹⁹¹ Dieser Theorieansatz richtet sich auch gegen eine medienwissenschaftliche Forschungspragmatik, die auf der inhaltlichen Ebene von Medienangeboten ansetzt und ‚Inhaltsanalyse‘ oder ‚Wirkungsforschung‘ betreibt. Diese Darstellung folgt Hartmann 2003. Er schreibt: „Anstelle von Sinn und Bedeutung wird die Nachrichtentechnik relevant, statt Autorenabsichten nachzuspüren werden Regelkreise von Sendern, Kanälen und Empfängern beschrieben – es geht um die medialen Effekte auf Gedanken und Theorien, um die kommunikativen Materialitäten. Damit verbunden wird ein Misstrauen in Geist, Aufklärung, das Humane – zugunsten von Technik, die zumindest im Fall der Informationstechnik angeblich ‚immer schon Strategie oder Krieg‘ gewesen sein soll (Kittler 1987, 431)“ (Hartmann 2003).

¹⁹² Vgl. z.B. Lovink, Geert: Von der spekulativen Medientheorie zur Netzkritik. In: *Telepolis*. 1997 <<http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/te/1110/2.html>>; Stanitzek, Georg/Vosskamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften*. Köln, 2001.

¹⁹³ Vgl. dazu: Winkler, Hartmut: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München, 1997. 334f.

technikzentrierten Medientheorie bildet sich parallel eine medienarchäologische Richtung heraus, für die die Utopien, Phantasien, Magien und alchemistischen Ideen, die die Medienentwicklung antreiben, eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielen. Dieter Daniels bringt das Interesse dieser Richtung in einem griffigen Satz auf den Punkt: „Die Utopie ist die Mutter aller Medien“.¹⁹⁴ Auch Thomas Macho beharrt in seinem gleichnamigen Aufsatz darauf, dass „Träume [...] älter [sind] als die Erfindungen“; dass jedoch mit der Umsetzung von technologischen Träumen in die Realität auch eine Verlustgeschichte einhergeht: „[J]ede technologische Entwicklung entfaltet und beschleunigt sich im Horizont kraftvoller Wunsch- und Sehnsuchtpotentiale, die sie zunächst als eine Art von kulturellem Treibstoff benötigt, anschließend jedoch entzaubert und zerstört.“¹⁹⁵ Der „doppelgesichtige Prozess der Stimulation und Aufzehrung jener kulturellen Wunschkpotentiale und Traumenergien, die den modernen Willen zur Technik überhaupt erst ermöglicht haben“, lässt sich, so Macho, „nirgendwo klarer studieren, als an den frühromantischen Maschinenträumen und demiurgischen Phantasmen“ (Macho 1996, 47).

Zu dieser breiter gefassten, auch die Imagination einbeziehenden Medienarchäologie zählen neben Siegfried Zielinski, Dieter Daniels, Wolfgang Hagen und Christoph Asendorf international auch Erkki Huhtamo, Katherine N. Hayles, Bruce Sterling, Erik Davis, und Mark Dery.¹⁹⁶ Erik Davis untersucht in *Techgnosis: myth, magic + mysticism in the age of information* (New York, 1998) die heilsgeschichtlichen Erwartungen, die sich in der Medientheorie säkularisiert wiederfinden. Wolfgang Hagen beschäftigt sich mit der Wechselbeziehung zwischen modernem Spiritismus und Medien,¹⁹⁷ und Bruce Sterling widmet sich in seinem *Dead Media*-Projekt der Erforschung teils skurriler, heute ‚ausgestorbener‘ Medien(-maschinen).¹⁹⁸ Siegfried Zielinski betont in diesem Sinne, dass die eigentliche Aufgabe einer

¹⁹⁴ Daniels, Dieter, in: Hudson, David: Utopia ist die Mutter aller Medien. In: *Telepolis*. 18.6.1998 <<http://www.heise.de/tp>>.

¹⁹⁵ Macho, Thomas: Die Träume sind älter als die Erfindungen. In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, 1996. 45-55. Hier: 46.

¹⁹⁶ Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München, 2002; Asendorf, Christoph: Batterien der Lebenskraft. 1984; Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen: das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen, 1989; Huhtamo, Erkki: *The Archaeology of Virtuality*, 1995; Ders.: *The Archaeology of the Moving Image* (1996); Ders.: *From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archeology of Media*. In: Druckrey, Timothy (Hg.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York, 1996. 296-303; Ders.: *From Cybation to Interaction: Ein Beitrag zu einer Archäologie der Interaktivität*. In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, 1996. 192-207. Derzeit Vorbereitung eines Buches zur Archäologie der Interaktivität (MIT Press); Hayles, N. Katherine: *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago, 1999; Dery, Mark: *Escape Velocity. Cyberculture at the end of the Century. An unforgettable Journey into the Dark Heart of the Information Age*. New York, 1996.

¹⁹⁷ Hagen, Wolfgang: *Radio Schreber. Der ‚moderne Spiritismus‘ und die Medien*. Weimar, 2001.

¹⁹⁸ Er zählt hier beispielsweise das Phenakistiskop, das Teleharmonium, Edisons Wachszyylinder, das Stereoptikon, das Panorama, elektrische Scheinwerferschauspiele zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Morton Heiligs

Archäologie der Medien in einem Aufspüren einer „unmöglichen Gegenwart des Medialen“ liege, die sich wie eine Art Praktizieren des Musilschen Möglichkeitssinnes¹⁹⁹ liest:

Mögliche Zukunft und technische Medien werden gegenwärtig unter dem Gebot der Machbarkeit in eins gesetzt. Herkömmliche Geschichten der Medien fügen sich dem ein. Sie sind dem Konzept eines linearen Fortschritts vom Einfachen zum Komplexen verpflichtet. Diese Archäologie geht einen anderen Weg. Sie biegt den Zeitpfeil aus dem Jetzt heraus um und richtet ihn durch zurückliegende Ereignisse und Personen hindurch in eine mögliche Zukunft. In einer großzügigen Suchbewegung spürt sie Ideen, Entwürfen und Praktiken nach, die von vergessenen, verdrängten oder bisher unbekannten Abenteuern einer unmöglichen Gegenwart des Medialen handeln.²⁰⁰

Vor allem das „Umbiegen“ des Zeitpfeils aus dem Jetzt heraus und seine Ausrichtung „durch zurückliegende Ereignisse und Personen hindurch in eine mögliche Zukunft“ rückt diese Medienarchäologie in die Nähe des Retroutopismus, also einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Avantgarde, die in einer Art retrospektiver, medienarchäologischer Utopie-Schau die Avantgarde auf ihre in ihr bereits angelegten, oft nicht realisierten medientechnischen Potentialitäten hin überprüft (vgl. Kap. 5). Dieses Extrapolieren von Zukunftspotential hat Gilles Deleuze in *Différence et répétition*²⁰¹ als „gehaltvolle“ Wiederholung bezeichnet. Diese bewirkt im Retroutopismus eine prospektive Erinnerung – nämlich eine „gegenwärtige Öffnung des Vergangenen auf Zukunft hin.“²⁰² Eine „gehaltvolle“ Wiederholung realisiert, so Deleuze, das futurische Potenzial des Vergangenen und aktualisiert somit eine in der Vergangenheit (z.B. in den Technologiephantasien der Avantgarde) angelegte, aber nicht realisierte, unentfaltete Intentionalität: das „je Ausstehende“, sein „futurisches Potential“.²⁰³

Allerdings hat sich die Medienarchäologie, deren zeitlicher Untersuchungsrahmen sich von der frühen Neuzeit bis in die Gegenwart erstreckt, bisher noch nicht spezifisch mit der Avant-

frühe virtuelle Realität, Baron Schillings russischer magnetisierter Nadeltelegraph, das Telephon Hirmondo, die Laterna Magica, pneumatische Rohrpostsysteme sowie Computersprachen, Betriebssysteme und diverse Internettechniken (z.B. Gopher, WAIS, Mosaic) auf (vgl. Sterling, Bruce: Die Molkereiprodukte-Theorie der toten Medien [mit „Hitliste toter Medien“]. In: *Rohrpost*, 6.2.2001

<<http://www.nettime.org/rohrpost.w3archive/200102/msg00054.html>>).

¹⁹⁹ Ulrich, Protagonist in Musils *Mann ohne Eigenschaften*, definiert den Möglichkeitssinn folgendermaßen: „Wer [den Möglichkeitssinn] besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies und das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet. Hier könnte, sollte oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, dass es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken, und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen, als das, was nicht ist.“ (Musil 1930, 16).

²⁰⁰ Klappentext. Zielinski 2002.

²⁰¹ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [*Différence et répétition*. Paris, 1968]. Übs. v. Joseph Vogl. München, 1992.

²⁰² Lobsien, Eckehard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München, 1995. 19.

²⁰³ Lobsien 1995, 189. Vgl. ausführlich zu Deleuzes Begriff der Wiederholung Kapitel 4.2.

garde, geschweige denn mit der sowjet-russischen Avantgarde auseinandergesetzt.²⁰⁴ Dies ist insofern erstaunlich, als sich doch die „Wunscharte und Traumenergien, die den modernen Willen zur Technik überhaupt erst ermöglicht haben, nirgendwo klarer studieren [lassen], als an den [...] demiurgischen Phantasmen“ (Macho 1996, 47) – z.B. der russischen Avantgarde. Während der Flugdiskurs der russischen Avantgarde (Flug als Technologie des Raumes und der Zeit, die die Wahrnehmung grundlegend verändert) bereits recht gut erforscht ist,²⁰⁵ sind Analysen mit medienarchäologischem Fokus erst im Entstehen begriffen. Einen ersten Schritt hierzu unternahm 1989 Richard Stites in seinem Buch *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (New York/Oxford, 1989). Jurij Civ'jan ist einer der wenigen russischen Wissenschaftler, die bislang das frühe 20. Jahrhundert in Russland auf seine medienarchäologischen Implikationen hin befragt haben.²⁰⁶ Auch sind erste Untersuchungen zur futuristischen Klang- und Geräuschkunst und früher elektronischer Musik in der Sowjetunion²⁰⁷ sowie zur Geschichte der Computer in Russland erschienen.²⁰⁸ Miklós Peternák beschäftigt sich seit mehr als einer Dekade mit der Wiederherstellung der Anschlüsse der neuen Medienwelten an die reiche ungarische Technik- und Kulturgeschichte. *Die Zukunft ausgraben* hieß 2001 ein Symposium in Prag, das Jan Evangelista Purkyně und seinen Entdeckungen für das technische Visionieren gewidmet war.²⁰⁹ Siegfried Zielinski schließlich widmet ein ganzes Kapitel seiner *Archäologie der Medien* dem *poët-udarnik* (Poeten-Stoßarbeiter) und Propheten des Maschinischen Aleksej Kapitanovič

²⁰⁴ Eine Ausnahme ist Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, 2002. Er schreibt jedoch hauptsächlich über die französische Avantgarde und den italienischen Futurismus. Vgl. auch: Hagen, Wolfgang: Der Okkultismus der Avantgarde um 1900. In: Schade, Sigrid/Tholen, Christoph (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München, 1999. 338-357.

²⁰⁵ Vgl. Ingold, Felix Philipp: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*. Stuttgart/Basel, 1978; Blass, Brigit (Red.): *Aviatik und Avantgarde: Fliegen und Schweben*. Hg. von Deutsche Lufthansa AG. Köln, 1988; Simmen, Jeannot (Hg.): *Schwerelos*. Stuttgart, 1991; Gaßner, Hubertus: Russische Flugbilder. Evasive Phantasie und bodenloser Aufschwung. In: *Rodchenko/Flying Objects*. Göttingen/Moskau, 1991. 7-29; Behringer, Wolfgang/Ott-Koptschalijski, Constance: *Der Traum vom Fliegen. zwischen Mythos und Technik*. Frankfurt/Main, 1991; Becker, Kathrin/Bienert, Dorothee/Slavická, Milena (Hrsg.): *Flug - Entfernung - Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*. Kat. Ostfildern, 1995; *Die Kunst des Fliegens*. Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen. Ostfildern-Ruit, 1996; Asendorf, Christoph: *Super Constellation - Flugzeug und Raumrevolution: die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*. Wien/New York, 1997; Kluge, Robert: *Der sowjetische Traum vom Fliegen. Analyseversuch eines gesellschaftlichen Phänomens*. München, 1997.

²⁰⁶ Civ'jan, Jurij [Tsvian, Yuri]: *Early cinema in Russia and its cultural reception*. Chicago, 1998 [russ. Original: *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii 1896-1930*. Riga, 1991]; Tsvian, Yuri: Media Fantasies and Penetrating Vision. Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film. In: Bowlt/Matich 1996, 81-99.

²⁰⁷ Gordon, Mel: Songs from the Museum of the Future. Russian Sound Creation (1910-1930). In: Kahn, Douglas/Whitehead, Gregory (Hg.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avantgarde*. Cambridge, Mass./London, 1992. 197-243.

²⁰⁸ Vgl. Trogmann, Georg/Nitussov, Alexander Y./Ernst, Wolfgang/(Hg.): *Computing in Russia. The History of Computer Devices and Information Technology Revealed*. Braunschweig/ Wiesbaden, 2001.

²⁰⁹ Vgl. dazu auch: *Orbis Fictus: nová média v současné umění/new media in contemporary arts*. Catalogue of the 2nd annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts – Prague. Prag, 1995/1996.

Gastev,²¹⁰ der in den 1920er Jahren die Idee der universalen Maschinisierung und einer kollektiven Maschinenperformanz formulierte. Zielinski schließt sein Buch mit einem „Entwurf einer Kartographie zur An-Archäologie der Medien“,²¹¹ die eine noch zu entwickelnde, erstmals wahrhaft gesamteuropäische und globale Medienarchäologie skizziert.

Trotz dieser vielversprechenden, vor allem von Siegfried Zielinski vorangetriebenen Ausdifferenzierungen in den 1990er Jahren bleibt eine solche gesamt- und vor allem auch osteuropäische, *auch* auf die Avantgarde fokussierende Medienarchäologie ein Desiderat. Die künstlerische Praxis des Retroutopismus, die in Kapitel 5 dargestellt wird, greift hier der Theorie insofern voraus, als sie gezielt auf Protagonisten aus der „Tiefenzeit medientechnischen Denkens und Operierens“ (Zielinski 2002, 320) zurückgreift und Entwürfe, Utopien und (teilweise realisierte) Phantasien dieser Künstler, Ingenieure und (Pseudo-)Wissenschaftler gezielt auf heutige Entwicklungen befragt und oft genug auch als *Korrektiv* zitiert.

²¹⁰ Vgl. dazu auch Mitrofanova, Alla: Conditioned Reflexes, Music and Neurofunction. In: *Lab. Jahrbuch für Apparate und Künste*. Red. v. Hensel, T./Reck, H.U./Zielinski, S. Köln, 2000. 171-182.

²¹¹ In: Zielinski 2002, 292-327.

3. POSTUTOPISMUS UND RETROAVANTGARDE: BEGRIFFE

Zentral für diese Untersuchung, wie auch für die eigenständige, in kritischer Abgrenzung zum Westen begriffene Theoriebildung in Osteuropa, sind die in den frühen 1980er Jahren in unterschiedlichen Kontexten entwickelten Begriffe „Postutopismus“ (Boris Groys) und „Retroavantgarde“ (Laibach/NSK). Beide Begriffe, die im folgenden skizziert werden, bezeichnen künstlerische Praktiken, für die die Strategie der Wiederholung bzw. der Appropriation von zentraler Bedeutung ist. Was Retroavantgarde und Postutopismus jedoch im Kontext der Postmoderne auszeichnet und auch von diesem Kontext abhebt, ist, so meine These, genau der explizite Rückbezug auf den Utopismus von Avantgarde und Sozialistischem Realismus und auf die damit verbundenen historischen Traumata. Sowohl die jugoslawische Retroavantgarde als auch der sowjetische Postutopismus reflektieren rückschauend die utopischen Potentiale der Kunst im 20. Jahrhundert und sind, so Boris Groys, von dem Wunsch geprägt, „die ‚östlichen‘ Traumata zu rekonstruieren“.²¹²

Im vorliegenden Kapitel 3 werden zunächst die im Kontext des Moskauer Konzeptualismus bzw. der Neuen Slowenischen Kunst entwickelten Begriffe vorgestellt. In Kapitel 4 werden diese Begriffe anhand von Beispielen aus der künstlerischen Praxis weiter vorangetrieben und differenziert, um so eine komparative Analyse zu ermöglichen.

²¹² Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, 1988. 102 (im Weiteren zitiert als: Groys 1988).

3.1. Negation der Utopie: Postutopismus

3.1.1. Postutopismus und Postmoderne

Die russische Kunst und Literatur der 1970er und 1980er Jahre weist viele Merkmale auf, die typisch für die Postmoderne bzw. den Poststrukturalismus sind. Boris Groys nennt für die „russische Variante der Postmoderne“ vor allem Merkmale wie zum Beispiel das Verwischen der Grenzen zwischen ‚High‘ und ‚Low‘, das Interesse für die Mythen des Alltags, die Infragestellung des Konzeptes der Originalität mittels der Strategien des Zitierens und Appropriierens (also die Arbeit mit bereits vorhandenen Zeichensystemen, ‚ready made‘), den ‚Tod des Autors‘ und die Orientierung an der Welt der Massenmedien.²¹³ Die Soz Art verwendet „die Verfahren des Zitierens, des bewussten Eklektizismus, der Konfrontation verschiedener semiotischer und künstlerischer Systeme“ und weidet sich am „Schauspiel deren gegenseitiger Zerstörung“ (Groys 1988, 15). Während die westliche Postmoderne jedoch für Groys eine Reaktion auf die Niederlage der Avantgarde darstellt, entstand dagegen ihre sowjetische Variante „in der Situation des vollständigen Sieges der Moderne“.²¹⁴ Daher spricht Boris Groys in seinem Buch *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* (1988) auch bewusst von „postutopischer Kunst“ sowie vom „sowjetischen“ bzw. „russischen Postutopismus“. Diese „Kunst nach der Utopie“²¹⁵ ist gekennzeichnet durch eine Absage an den gleichsam in Avantgarde wie Sozialistischem Realismus vorhandenen Utopismus: „Der Künstler will nicht mehr der ästhetische Handlanger oder Propagandist einer gesellschaftlichen Utopie sein.“²¹⁶ Der russische Postutopismus blickt auf beide Paradigmen, das der

²¹³ Vielfach wurde z.B. bereits auf die Parallele zwischen amerikanischer Pop Art und ihrer Hinwendung zur visuellen Welt der Reklame und dem Interesse russischer Künstler an sowjetischer Propaganda hingewiesen. Vgl. hierzu Alexejew, Nikita: Agitprop und Reklame: Vergleich der alltäglichen Bildwelten des Westens und des Ostens. In: *Ich sehe, ich lebe*. Kat. Bern, 1988. 210-217. Weitere grundlegende Texte zur russischen Kunst der 1980er Jahre finden sich z.B. in: Harten, Jürgen (Hg.): *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Köln, 1991 (hier: Hirt, Günter/Wonders, Sascha: Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus. In: Ebd., 56-67; Flaker, Alexander: Nach dem Normativismus. Anmerkungen eines Literaturwissenschaftlers. In: Ebd., 22-30; Groys, Boris: Die Ästhetisierung des ideologischen Textes. In: Ebd., 31-39).

²¹⁴ Groys 1988, 16. Später spricht Groys nochmals explizit davon, dass die neue „Mentalität“ der Postmoderne „im Westen aus der Niederlage der Avantgarde“ entstand, während die „postmoderne Mentalität im Osten aus dem Sieg der Avantgarde hervorging, aus der von ihren Impulsen geprägten Umgestaltung des gesamten Lebensbereichs des sowjetischen Menschen“ (Groys 1988, 120)

²¹⁵ Vgl. auch: Groys, Boris: Kunst nach der Utopie. In: *Ich sehe, ich lebe*. Kat. Bern, 1988. 205-209.

²¹⁶ Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltex te zur Postmodernediskussion*. Berlin, 1994. 24. Achille Bonita Olivas Definition der „Trans-Avantgarde“ (1980) wird vor allem in der russischen Kunstkritik als Synonym für den Begriff Postmoderne verstanden: als Absage an einen Eckpfeiler des Avantgarde-Theorems der Moderne, den Sozialauftrag der Kunst. Oliva bezieht sich in seiner Moderne-Kritik jedoch weniger auf die historische Avantgarde als auf die Nachkriegs-Moderne der 1960er Jahre. Vgl. Weitlaner,

Avantgarde und das des Stalinismus zurück (daher bezeichnen sich Komar und Melamid auch als „Kinder des Sozialistischen Realismus und Enkel der Avantgarde“²¹⁷), wobei der „Stalinismus nur [als] die Endphase des siegreichen Utopismus“ betrachtet wird (Groys 1988, 84). In diesem Sinne schreibt auch Andrej Kovalev:

Esli modernizm – éto večnoe dvizhenie vpered, na každom étape kotorogo deklariruetsja zavserennost' samoj idei dvizhenija, [...] to socrealizm – éto ‚pobedivšij modernizm‘, sveršivšijsja avangardizm.²¹⁸

Wenn der Modernismus eine ewige Bewegung nach vorne ist, der auf jeder Etappe die Vollen-
dung der Idee dieser Bewegung verkündet, [...] dann ist der Sozrealismus ein ‚siegreicher Mo-
dernismus‘, ein potenziert Avantgardismus.²¹⁹

Die russische Postmoderne-Diskussion seit den 1980er Jahren

Die öffentliche Auseinandersetzung über den Begriff Postmoderne und seine „Existenzbe-
rechtigung“ in Russland bzw. der Sowjetunion begann – wie auch in den meisten anderen
sozialistischen Staaten Osteuropas – erst Mitte der 1980er Jahre. Mit Beginn von Perestrojka
und Glasnost' kann man von einer öffentlichen Rezeption des synkretistischen Epochenstils
der Postmoderne sprechen.²²⁰ Dieser recht späte Beginn der Diskussion um die Postmoderne
sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass poststrukturalistische Positionen in der
Sowjetunion bereits seit Beginn der 1970er Jahre in inoffiziellen Kreisen intensiv rezipiert
wurden. In der sogenannten inoffiziellen Kunst- und Literaturszene entwickelten sich mit der
Soz Art und dem Moskauer Konzeptualismus zunächst in der bildenden Kunst, dann auch in
der Literatur neue Arbeits- und Schreibweisen, die alle Merkmale der Postmoderne bzw. des
Poststrukturalismus aufweisen. Da selbst in Frankreich, wie Boris Groys wohl in bewusster
Ignoranz gegenüber westlichen Kunstströmungen feststellt, zum Zeitpunkt ihrer einsetzenden

Wolfgang: *Wort Bild Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/Konzeptualismus*. Phil.-Diss. Salzburg, 1999 [CD-ROM]. 52.

²¹⁷ Komar, V./Melamid, A.: *Gedichte über den Tod. Das Gespenst des Eklektizismus*. Berlin, 1988.

²¹⁸ Kovalev, Andrej: K voprosu o granicah primenenija terminov ‚postmodernizm‘ i ‚transavangard‘ k so-
vetskemu iskusstvu perioda perestrojki. In: *Iskusstvo* 10 (1989). 77-79.

²¹⁹ Übersetzung I. Arns.

²²⁰ Vgl. die Nummern 10/1988 und 10/1989 der Zeitschrift *Iskusstvo*, des offiziellen Organs des Künstlerverbandes; hier insbesondere Kovalev 1989, 77-79; Tupicyn, Viktor: Razmyšlenija u paradnogo pod"ezda. In: *Iskusstvo*, 10/1989, 33-39; Barabanov, V.: Modernizm, avangardizm i postmodernizm. In: *Mitin Žurnal*, Nr. 20, mart/aprel' 1988, Leningrad, 224-235. Vgl. auch einige Diskussionsbeiträge in der Zeitschrift *Dekorativnoe Iskusstvo*, z.B.: Grojs, Boris: Socrealizm - avangard po-stalinski. In: *Dekorativnoe Iskusstvo*. 5 (1990). 34-37; Kovalev, Andrej: Izgnanie iz raja. In: *Dekorativnoe Iskusstvo* Nr. 6/1990, 33-34; Vizel', Tat'jana: I Ad, i Raj, i Bog i D'javol (vrač prišel na vystavku). In: *Dekorativnoe Iskusstvo*. 11 (1990). 20/29. Der Beitrag von Boris Groys wird von einer Illustration begleitet, die vor dem Hintergrund des Iofanschen Entwurfs für den Palast der Sowjets (1930er Jahre) eine schematische Darstellung des Tatlinschen Modells für das *Monument für die III. Internationale* (1919-20) zeigt. Vgl. dazu ausführlich Kapitel 3.1.2.

Entwicklung weder Strukturalismus noch Poststrukturalismus eine Entsprechung in der westlichen künstlerischen Praxis fanden, hat sich die kuriose Situation ergeben, „dass Derrida und Barthes die Theoretiker der russischen Kunst waren, und die russische Kunst dieser Zeit deren Übersetzung ins Artistische“.²²¹

Grundsätzlich ist jedoch zu fragen, ob der Begriff der Postmoderne, der im Kontext des Westens geprägt wurde²²² und dort bestimmte kulturelle Entwicklungen zu fassen suchte, auch für die Kunst im östlichen Teil Europas gelten kann – eine „durchaus nicht unproblematische Verwendung“.²²³ Die bereits erwähnte Affinität der künstlerischen Strategien der Soz Art bzw. des Moskauer Konzeptualismus zu jenen des (Post-)Strukturalismus „wirft weiterhin die Frage nach der Spezifik einer russischen Postmoderne“ auf (Weitlaner 1999, 48). Diese Frage ist von verschiedenen Autoren unterschiedlich beantwortet worden.²²⁴ Die in der russischen Postmoderne-Diskussion herrschende neue Unübersichtlichkeit wurde auch befördert durch eine Begriffsverwirrung, die die Postmoderne mit „postutopisch“, „postsowjetisch“ und „postavantgardistisch“ gleichsetzte. Das Zusammentreffen dieser unterschiedlichen Diskurse ist darauf zurückzuführen, dass parallel zum Beginn der Postmoderne-Diskussion Ende der 1980er / Anfang der 1990er Jahre eine Diskussion über den Sozialistischen Realismus einsetzte, die Sowjetunion sich auflöste und auch die Aufarbeitung avantgardistischer Archive begann (vgl. Kapitel 2). Jedoch hat nicht nur diese unglückliche Koinzidenz zur Hybridisierung und zu exzentrischen Formulierungen des Begriffs Postmoderne geführt. Einige Autoren, unter ihnen Michail Ėpštejn und Boris Groys, schreiben vielmehr der russischen Kultur im Allgemeinen und dem Stalinismus im Besonderen eine Vorwegnahme von Elementen der Postmoderne zu.

²²¹ Groys, Boris: Die Avantgarde starb vor drei Jahren. In: *Der Standard*, 26.7.1991, 9; zit. n. Weitlaner, Wolfgang: *Wort Bild Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/Konzeptualismus*. Phil.-Diss. Salzburg, 1999 [CD-ROM]. 47.

²²² Vgl. zur Postmoderne: Huyssen, A./Scherpe, K.R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek, 1989 (hier insbes.: Jameson, Fredric: Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. 45-102); Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmodernediskussion*. Berlin, 1994; Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, 1997⁵. Vgl. zur Avantgarde-Rezeption in der Postmoderne: Bürger, Christa u. Peter (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1992 [1987]; LeRider, J./Raulet, G. (Hg.): *Verabschiedung der (Post)-Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Tübingen, 1987; Kamper, Dietmar/Reijen, W.v. (Hg.): *Die unvollendete Vernunft. Moderne vs. Postmoderne*. Frankfurt/Main, 1987; Hoesterey, Ingeborg: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt/Main, 1988; Fischer-Lichte, Erika/Schwind, Klaus (Hg.): *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen, 1991.

²²³ Ingold, Felix Philipp: Russlands zeitlose Postmoderne. Aktuelle Debatten und neue Publikationen zu alten Fragen. In: *Neue Züricher Zeitung*, 23.1.2001 <<http://www.nzz.ch/2001/01/23/fe/page-article742FC.html>>.

²²⁴ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung der russischen Postmoderne-Diskussion Anfang der 1990er Jahre bei Weitlaner 1999, Kap. „Postmoderne“.

Die Geburt des Staates aus dem Tod des Autors

Sergej Michajlovič Tret'jakov,²²⁵ futuristischer Schriftsteller, Dramatiker und Literaturtheoretiker, Anhänger des Konstruktivismus, später des Utilitarismus und der „Literatur des Fakts“, eilt in seinem 1923 verfassten Text „Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus“ Stalins 1932 formulierten Diktum vom Künstler als „Ingenieur der menschlichen Seele“ um fast zehn Jahre voraus.²²⁶ Tret'jakov fordert mit revolutionärem Elan die freie Verfügbarkeit geistiger Erzeugnisse zum Wohle aller (d.h. des „Produktionskollektivs“). Ideen und Erfindungen sollen nicht der Schaffung von privatem Besitz dienen, sondern in Umlauf gebracht werden, frei zirkulieren und so zur Entwicklung neuer Ideen beitragen. Erklärtes Ziel des Futurismus ist, so Tret'jakov, die Schaffung eines „Arbeiter-Menschen“, der

dem Gebot der Schöpfer-Klasse folgt und alles, was er schafft, im Moment zum kollektiven Gebrauch abgibt. In diesem Sinne ist es dem Futuristen am allerwenigsten erlaubt, Eigentümer seiner Produktion zu sein. Sein Kampf richtet sich gegen die Hypnose des Namens und die damit verbundenen Prioritätspatente. Bürgerliche Selbstbestätigung, angefangen bei der Visitenkarte an der Haustür und endend mit der steinernen Visitenkarte auf dem Grab, ist ihm fremd; seine Selbstbestätigung findet er darin, dass er sich als wichtiges Teil seines Produktionskollektivs versteht. Seine reale Unsterblichkeit liegt nicht in der Bewahrung einer Buchstabenkombination, sondern in der breiten und umfassenden Aneignung seiner Erzeugnisse durch die Menschen. Unwichtig, wenn Namen vergessen werden, wichtig ist, dass seine Erfindungen in Umlauf kommen, neue Steigerung und neues Training auslösen. Keine Politik der verschlossenen Schädel, die das Patent jedes Gedankens, jeder Entdeckung und jeder Idee schützt, sondern eine Politik der offenen Schädel für jeden, der im Namen eines optimal organisierten Daseins zur Überwindung von Konservatismus und Spontaneität beizutragen sucht. (Tret'jakov 1985, 49)

Должен создаваться человек-работник, энергичный, изобретательный, солидарно-дисциплинированный, чувствующий на себе веление класса-творца и всю свою продукцию отдающий немедленно на коллективное потребление. В этом смысле футурист должен быть менее всего собственником своего производства. Его борьба – с гипнозом имени и связанных с именем патентов на приоритет. Само-утверждение мещанское, начиная от визитной карточки на двери дома до каменной визитной карточки на могиле, ему чуждо; его самоутверждение – в сознании себя существенным винтом своего производственного коллектива. Его реальное бессмертие – не в возможном сохранении своего собственного буквосочетания, но в наиболее широком и полном усвоении его продукции людьми. Неважно, что имя забудут, – важно, что его изобретения поступили в жизненный оборот и там рожают новые усовершенствования и новую тренировку. Не политика запертых черепов, патентованной охраны всякой мысли, всякого открытия и

²²⁵ Sergej Michajlovič Tret'jakov (1892-1939) war Mitarbeiter der Zeitschrift *LEF* (1923-25) und Herausgeber von *Novyj Lef* (1927-28).

²²⁶ „Rjedom s čelovekom nauki rabotnik iskusstva dolžen stat' psicho-inženerom, psicho-konstruktorom“ (Tret'jakov, Sergej: *Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma)* <<http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2775.html>>. 202) [Dt.: „Neben dem Mann der Wissenschaft muss der Kunstarbeiter ein Seeleningenieur, Seelenkonstrukteur werden“ (Tret'jakov, Sergej. *Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus* [1923]. Ders.: *Gesichter der Avantgarde*. Berlin/Weimar, 1985. 38-53. Hier: 50)].

замысла, но политика черепов открытых всем, кто хочет рядом совместно искать форм преодоления косности и стихии во имя максимально организованного бытия.²²⁷

Im historischen Kontext fand Tret'jakovs Forderung jedoch ihre logische Konsequenz im Alles um- und erfassenden stalinistischen Kollektivismus bzw. in der während des ersten Fünfjahresplans 1928-32 durchgeführten Zwangskollektivierung, die den (utopischen) Kollektivismus der Avantgarde ablöste. Die Namen Einzelner verschwanden im allgegenwärtigen Produktionskollektiv – so geschehen beispielsweise im sogenannten *Weißmeerkanalbuch*, einem Kollektivbuch über den Bau des Weißmeerkanaals, dessen einzelne Kapitel von Schriftstellern aus Avantgarde, aus der Russischen Assoziation Proletarischer Schriftsteller RAPP (Leopold L. Averbach, Maksim Gor'kij) und den sogenannten ‚Mitläufern‘ (Michail M. Zoščenko u.a.) verfasst und anschließend von Viktor Šklovskij montiert wurden. Der „Tod des Autors“ setzt in der Sowjetunion, anders als sein sprachphilosophisch verstandenes Barthessches Pendant, spätestens mit der Sanktionierung des Sozialistischen Realismus und der Einrichtung eines einheitlichen Schriftstellerverbandes im Jahr 1932 ein. Erst der Tod des individuellen Autors bzw. das Verschwinden des Autors im Produktionskollektiv ermöglicht den Aufstieg des Staates und seiner Ideologie als alleiniger Autor und als einzig mögliches sinnstiftendes Zentrum. Daher können Michail Ėpštejn und Boris Groys polemisch behaupten, dass bereits der Sozialistische Realismus postmodern²²⁸ ist. Michail Ėpštejn zufolge widerspricht die Postmoderne dem russischen Geist und Charakter nicht nur *nicht*, sie sei ihm vielmehr zutiefst „verwandt“, ja „schon immer für sie vorgesehen“ gewesen. In *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism in Contemporary Russian Literature*²²⁹ konstatiert Ėpštejn, dass „das System der ‚sozialistischen Geistesausbeutung‘ in wesentlichen Punkten mit dem postmodernen und postpersonalen Weltbild“ zusammenfalle. Schon immer habe es in Russland ein postmodernes Phänomen wie die „Simulakrisierung“ gegeben, siehe die Potemkinschen Dörfer; schon früher sei die russische Kultur im Sinn der Postmoderne „zitathaft“ gewesen, siehe die totale Zitathaftigkeit aller offiziellen Diskurse (der politischen wie der wissenschaftlichen und literarischen) im ehemaligen Sowjetstaat; seit langem kenne man in Russland auch das postmoderne Verfahren der „Dekonstruktion“ – die Exegese von angeblich bedeutungsschweren, in Wirklichkeit bedeutungsleeren Texten; schließlich habe die westliche Postmoderne in der postsowjetischen ‚Transparenz‘ (Glasnost)

²²⁷ Tret'jakov, Sergej: *Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma)* <<http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2775.html>>. 202.

²²⁸ Vgl. dazu u.a. Ėpštejn 1995, 1999; Groys 1988, 1990, 1991.

²²⁹ Insbes.: Ėpštejn, Mikhail: *After the Future: On the New Consciousness in Literature*. In: Ders.: *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism in Contemporary Russian Literature*. Amhurst, 1995. 71-97.

ihre „höchste Vollendung gefunden“, da erst damals die Wirklichkeit tatsächlich reduziert worden sei auf ein schieres „Spiel von Signifikanten“.²³⁰

Während Épštejn behauptet, dass Russland *schon immer* postmodern gewesen sei,²³¹ ist für Boris Groys die offizielle sowjetische Kultur, Kunst und Ideologie „spätestens seit Beginn der Stalinzeit, eklektizistisch, zitathaft, ‚postmodern‘. Das Recht, nach eigenem Gutdünken und ohne Rücksicht auf seine immanente Logik frei über das Erbe der Vergangenheit zu verfügen, nimmt sich bereits die offizielle sowjetische Kunst“.²³² Der kollektivistische Impetus der stalinistischen („zitathaften“) Monumentalarchitektur²³³ bzw. die propagierte Auflösung der Autorschaft in der sozialistischen Kunstproduktion²³⁴ wird als Vorwegnahme des postmodernen ‚Tods des Autors‘ gedeutet, die stalinistische Kultur als ein „polutornyj stil“²³⁵ als eine „anderthalbfache“ Spätmoderne, die bereits wesentliche Verfahren der Postmoderne beinhaltet (zum Beispiel die Kombination massenkultureller und elitärer Elemente), diese aber noch gefangen hält in einem totalitären, teleologischen Wurf.²³⁶ Raoul Eshelman schreibt dazu:

Indem die stalinistische Moderne die verschiedenen historischen Stilrichtungen einem utopischen, von Stalin bestimmten Ziel unterwirft, beraubt sie sie ihrer historischen, ursprünglichen Eigenarten. Auf diese Weise werden – trotz eindeutiger ideologischer Ablehnung der Quelle – bestimmte Errungenschaften der Avantgarde in die stalinistische Kultur aufgenommen und für neue Ziele instrumentalisiert. Dies betrifft nicht nur das von Groys (1988) herausgestellte Streben der Avantgarde nach einer künstlerisch gestalteten Utopie, sondern auch konkrete Einzelverfahren, die, didaktisch geglättet und aus ihrem ursprünglichen Wirkungszusammenhang entrissen, nun ein geläutertes Dasein im Bann des stalinistischen Gesamtkunstwerkes fristen.²³⁷

²³⁰ Vgl. Ingold 2001.

²³¹ Vgl. dazu auch Épštejn, Mikhail/Genis, Alexander A./Vladiv-Glover, Slobodanka: *Russian postmodernism. New perspectives on post-Soviet culture*. New York/Oxford, 1999.

²³² Groys 1988, 119. „Der Sozialistische Realismus hat den Bruch zwischen dem Elitären und dem Kitsch grundsätzlich überwunden, indem er visuellen Kitsch zum Träger elitärer Ideen machte“ (Groys 1988, 15).

²³³ Vgl. zur stalinistischen Architektur Papernyj, Vladimir: *Kul'tura ‚Dva‘*. Ann Arbor, 1983; Uffelman, Dirk: Der Tod des Architekten. In: Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hg.): *Musen der Macht*. Berlin, 2003 [in Vorbereitung].

²³⁴ Vgl. dazu auch das von András Zwickl in der Malerei der 1950er Jahre untersuchte Problem von Original und Kopie sowie die Problematik des ‚Autors‘ im Kontext des Sozialistischen Realismus. Bis in die 1950er Jahre wurde in den sozialistischen Staaten Mittel-, Ost- und Südosteuropa versucht, „die Begriffe ‚Autorschaft‘, ‚Originalität‘ und ‚Einmaligkeit‘ umzuwerten.“ Besonders ‚erfolgreiche‘ sozialistische Gemälde wurden massenhaft kopiert, um in möglichst vielen Museen gleichzeitig gezeigt werden zu können; „Begriffe wie Epigonentum und Fälschung verloren ihren Sinn“ (Zwickl). Die ubiquitäre Präsenz der Bilder führte letztendlich zu einer Nivellierung des Unterschieds zwischen Original und Kopie. Vgl. Zwickl, András: „Copyright“ – Das Problem von Original und Kopie in der Malerei der fünfziger Jahre. In: *Staatskunstwerk. Kunst im Stalinismus*. Budapest, 1992. 63-70.

²³⁵ Groys, Boris: Polutornyj stil’: socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, 1995. 44-53. Vgl. auch Groys, Boris: Die postsowjetische Postmoderne. In: Ders.: *Die Erfindung Russlands*. München, 1995, 187-204.

²³⁶ Vgl. Eshelman, Raoul: *Early Soviet postmodernism*. Frankfurt/Main, 1997. 24-25 und 82-87.

²³⁷ Eshelman, Raoul: Mein Amerika, mein Russland: Vassilij Aksenovs „kruglye sutki non-stop“ und die Aneignung des Fremden in der sowjetischen Postmoderne. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 44, 1997. 389f.

Es ist jedoch gerade der eklektizistische Einbau verschiedener Stilrichtungen in ein *totalitäres, teleologisches Gesamtkonzept*,²³⁸ der es unmöglich macht, von der stalinistischen Moderne ernsthaft als von einer Postmoderne *avant la lettre* zu sprechen.²³⁹ Groys' These von der stalinistischen Kultur als einer Postmoderne der 1930er Jahre kann in diesem Zusammenhang daher auch als nichts anderes als eine Polemik aufgefasst werden, die Anstoß für viele wichtige Diskussionen war. Es handelt sich um ein interessantes Gedankenspiel, das jedoch weniger etwas über die Postmoderne aussagt, als über die stalinistische Kultur. Außerdem können Groys' und Épštejns Thesen durchaus auch als trotzig Reaktionen auf die Frage gelesen werden, ob man überhaupt von Postmoderne im Kontext der russischen Kultur sprechen kann. Groys und Épštejn zielen mit der radikalen Reklamierung der Postmoderne als „genuin“ russisches Phänomen auf die Erschütterung eines Verständnisses von Postmoderne ab, die diese allein dem „Westen“ zugesteht.

²³⁸ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2; insbesondere „(Dys-)Funktionalität avantgardistischer Prinzipien und Verfahren für den ‚totalen‘ Realismus“.

²³⁹ Die Bezeichnung der Autoren der sowjetischen Spätavantgarde (Obëriu) als „postmodern“ ist ähnlich problematisch. Trotz aller Konvergenz (z.B. des apophatischen Sprechens) muss auf eine gewichtige Einschränkung hingewiesen werden: Es ist genau die „metaphysische Angst“ (Jaccard, Jean-Philippe: Theater des Absurden/Reales Theater. In: Flaker, A. (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 467-488. 485), die „Poetik der Impotenz“ und die „Ästhetik der Panik“ (Hansen-Löve, Aage A.: Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBËRIU). In: *Poetica*, Bd. 28 (1994), 308-373, hier: 317), ausgelöst durch die „fraglose Brutalität der Macht, [die] ‚Potenz‘ der Apparate und Systeme, denen der einzelne [...] als verkörperte ‚Impotenz‘ gegenübersteht“ (Hansen-Löve 1994, 316), die die russischen Absurden – in Gestalt der Obëriuty – in der Stalinzeit verortet, während „durchaus vergleichbare Symptome der Postmoderne – man denke hier an ihre Diskursfixiertheit oder eben an ihre Obsession des ewigen Aufschubs des Eigentlichen – eine Rhetorik kennzeichnen, die lustvoll und schauernd den Dispositiven der Macht huldigt“ (Hansen-Löve 1994, 317). Für Sasse/Schramm verharren die Obëriuten in einer „Position der realen Ohnmacht“ (Sasse, Sylvia/Schramm, Caroline: Totalitäre Literatur und subversive Affirmation. In: *Die Welt der Slaven* LXII (1997). 306-327. Hier: 314), die sie letztlich, im Unterschied zur Postmoderne, im (realen) System der Entgegensetzungen gefangen hält: „Indem die Autoren der Spätavantgarde auf die Beschränkung, der sie unterworfen sind, reagieren, bleiben sie dem Diktat des autoritären Diskurses unterworfen und können sich nicht vom Opferstatus befreien. Dennoch liegt bereits im Akt des Schreibens selbst eine Abwendung des Diktates und eine Überwindung der verordneten Sprachlosigkeit“ (Sasse/Schramm 1997, 307). Vgl. ausführlich dazu Arns 2004 [in Vorbereitung].

3.1.2. Negation der Utopie: Groys' Postutopismus

Die von Groys im sowjetischen Postutopismus konstatierte Gleichsetzung des Utopismus der Avantgarde und des Sozialismus wird sehr gut von einer Abbildung illustriert, die die Zeitschrift *Dekorativnoe Iskusstvo* Groys' Beitrag „Sozialismus – Avantgarde auf stalinistisch“²⁴⁰ 1990 an die Seite stellt: Vor dem Hintergrund des Iofanschen Entwurfs für den Palast der Sowjets (1930er Jahre) ist eine schematische Darstellung des Tatlinschen Modells für das *Monument für die III. Internationale* (1919-20) zu sehen [Abb. 30]. Wundert sich der Betrachter zunächst über die Größenverhältnisse (beide Türme sind gleich groß dargestellt), zeigt sich auf den zweiten Blick, dass es sich hier nicht wirklich um eine verzerrte Darstellung handelt: Während der Palast der Sowjets von Boris M. Iofan insgesamt fast 500 Meter erreichen sollte (Gebäude 420 Meter, Lenin-Skulptur ca. 70 Meter), war Tatlins *Monument für die III. Internationale* auf 400 Meter projiziert.²⁴¹ Diese Juxtaposition der Dispositive von avantgardistischer und stalinistischer Architektur sagt dem Betrachter: Schau, diese beiden – zwar nie gebauten, deswegen vielleicht aber umso klarer formulierten – Entwürfe sind in ihrem himmelstürmenden Drang ebenbürtig, sie sind – durch den ihnen beiden gleichermaßen innewohnenden Utopismus – gleich(groß).

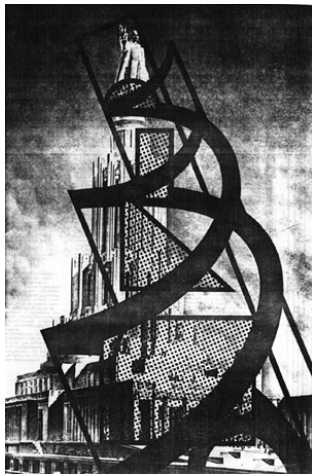


Abbildung 30:
Illustration zu Groys' Artikel
„Sozialismus - avangard po-stalinskij“
(*Dekorativnoe Iskusstvo*, 5/1990, 34-37)

²⁴⁰ Groys, Boris: Sozialismus – avangard po-stalinskij. In: *Dekorativnoe Iskusstvo*. 5 (1990). 34-37.

²⁴¹ Vgl. Berlinische Galerie (Hg.): *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-1933*. Berlin, 1992; hier insbes. die Beiträge von Karl Schlögel („Der Schatten eines imaginären Turms“, 177-184) und Karine Ter-Akopyan („Projektierung und Errichtung des Palastes der Sowjets in Moskau. Ein historischer Abriss“, 185-196).

Zum russischen Postutopismus zählt Groys in *Gesamtkunstwerk Stalin* Künstler und Schriftsteller des Moskauer Konzeptualismus bzw. der sogenannten Soz-Art der 1970er und 1980er Jahre, wie zum Beispiel Ėrik Bulatov, Il'ja Kabakov, Komar und Melamid, Dmitrij Prigov, Vladimir Sorokin und Saša Solokov. Einige dieser Künstler unterstellen der historischen künstlerischen Avantgarde einen ‚Willen zur Macht‘, der direkt in die totalitäre Kunst des Sozialistischen Realismus mündete, und begegnen folglich der Avantgarde mit großem Misstrauen und teilweise mit offener Feindschaft.²⁴² Allgemein lässt sich sagen, so Groys, dass der russische, bzw. sowjetische Postutopismus aus der Entdeckung eines

Einverständnisses zwischen Macht und Intelligenz hervorgegangen [ist]; er sah plötzlich im vermeintlich oppositionellen künstlerischen Projekt den Willen zur Macht und in der Strategie der politischen Unterdrückung das künstlerische Projekt. Für die russischen Künstler und Intellektuellen bedeutete diese Entdeckung den Verlust der geistigen und künstlerischen Unschuld. Nicht nur der künstlerische Wille zum Projekt, zur ‚Beherrschung des Materials‘ war in Frage gestellt, sondern auch der Wille, sich in dem illusorischen Versuch einer Rückkehr in die individuelle oder kollektive Vergangenheit von einem solchen Projekt loszusagen. Nachdem die Künstler diesen ästhetisch-politischen Willen zur Macht als Ausgangspunkt jedes, auch des eigenen künstlerischen Projekts begriffen hatten, wurden seine Strategien zum Hauptgegenstand ihrer Reflexion. (Groys 1988, 89)

Groys verwendet bewusst den Ausdruck „postutopisch“, um die „postutopische“ Kunst von der „utopischen Kunst der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus abzusetzen als auch von der anti-utopischen Kunst, die gewöhnlich mit der postmodernen Situation assoziiert wird“ (Groys 1988, 90). Er betont, dass es dem Postutopismus nicht um die Kritik des modernen Fortschritts geht (was essentiell ein Zug der Anti-Moderne wäre), sondern „um die Reflexion der utopischen Versuche, diesen aufzuhalten und zu einem Ende zu bringen“ (ebd.). Da die Geschichte selbst – Groys beruft sich hier auf ein Interview mit Komar und Melamid – „aus den Versuchen besteht, sie anzuhalten, so dass jede Bewegung ein utopisches Potential in sich trägt, das die Geschichte gleichermaßen voran treibt und ihren Lauf zu bremsen versucht“, ist die

Utopie also nicht etwas, das schlicht zu überwinden wäre, wovon man sich ein für alle Mal loszusagen hätte – eine solche Lösung selbst wäre utopisch –, sondern ein ambivalentes Moment, das jedem künstlerischen Projekt, auch dem anti-utopischen, immanent ist und das mit den Mitteln einer sozialen Psychoanalyse reflektiert werden muss [...]. (Groys 1988, 103)

²⁴² Vgl. dazu Gerlovin, Rimma & Valeryj: *Iskusstvo Samizdata* (Moskovskogo škola) [The Art of Samizdat (The Moscow School)]. In: *A Do Ja*. 7 (1985). 3-12. Hier: 6.

Die (auch hier) offensichtliche Nähe des Theoretikers Groys zum Moskauer Konzeptualismus bzw. zur Soz-Art ist ihm verschiedentlich zum Vorwurf gemacht worden. So konstatierte Hans Günther bei Boris Groys auffällige inhaltliche Parallelen zur Soz-Art, insbesondere zu Komar und Melamid. Groys gründe auf dieser „hyperbolische[n] Künstlerideologie ‚frivoler Mythologen‘ [...] seine gesamte post-utopische Einschätzung des Avantgardismus, den er zum Sündenbock für die totalitären Tendenzen in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts stempelt“ (Günther 1990, 418).

Diese Nähe zur Soz-Art, die Günther Groys vorwirft, wird für die Autorin der vorliegenden Studie zu einem hinreichenden Grund, Groys' Begriff des Postutopismus als eine sich direkt aus dem Umfeld der Soz-Art bzw. des Moskauer Konzeptualismus artikulierende Theorie zu verwenden und zu untersuchen. Groys' metonymische Verwendung des Begriffes sowohl für die Soz-Art als auch den Moskauer Konzeptualismus ist jedoch problematisch: Die Beispiele, die er für den Postutopismus anführt, dienen eher zur Illustration und Stützung seines Begriffes, als dass sie sich allein durch die Figur des Postutopischen hinreichend erklären ließen. Allerdings ist das Postutopische durchaus ein wichtiges Element, das in der Arbeit der verschiedenen Künstler von unterschiedlicher Bedeutung ist.

Pavel Korčagin als „verdecktes Narrativ der Avantgarde“:

(Kunst-)Geschichte als Mythos

Formal stellt Groys in der postutopischen sowjetischen Kunst der 1970er Jahre eine „Rückkehr zum Narrativen“ (Groys 1988, 104) fest, die an die Narrativität des Sozialistischen Realismus anschließt und in deutlichem Kontrast zur Absage der Avantgarde an alles Literarische steht. Es geht laut Groys im Postutopismus jedoch nicht um eine Rückkehr zu vor-avantgardistischen narrativen Traditionen, sondern vielmehr um die Aufdeckung eines „verdeckte[n] Narrativ[s] der Avantgarde“ (ebd.), nämlich der (großen, modernistischen) Erzählung der „Geschichte der Künste, die von der schrittweisen Befreiung des Künstlers vom Erzählerischen“ (ebd.) kündigt, ein Narrativ, das eine Parallele im sozialistischen ‚positiven Helden‘, ‚neuen Menschen‘ und Demiurgen der ‚neuen sozialistischen Wirklichkeit‘ hat:

Zwischen diesen beiden einander augenscheinlich ausschließenden Mythen entdeckte man schnell eine ‚Familienähnlichkeit‘; die Geschichte des einsamen, leidenden Avantgardisten, des Helden, der sich von der Vergangenheit lossagt, um die erstarrte Welt endgültig zu überwinden und umzugestalten – eine Geschichte, die Ontogenese und Phylogenese der modernistischen Kunst nachzeichnet –, glich wie ein Ei dem anderen der hagiographischen Schilderung der Helden der Stalinschen Fünfjahrespläne, etwa Pawel Kortschagin aus Ostrowskij's Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde*, an dessen Vorbild Generationen sowjetischer Jugendlicher erzogen wurden. (Ebd.)

Hier müsste man präzisieren, dass das, was Boris Groys als „Geschichte [...] der modernistischen Kunst“ bezeichnet, eigentlich der *modernistische Diskurs über die (Geschichte der) Kunst* ist, eine der ‚großen Erzählungen‘, die – in ihrer amerikanischen Ausprägung als abstrakter Expressionismus – maßgeblich von Clement Greenberg geschrieben wurde.²⁴³ Zentral für die Entwicklung des abstrakten Expressionismus nach dem Zweiten Weltkrieg war Greenbergs 1939 formulierte Forderung nach einer abstrakten modernistischen Avantgarde, die sich in den darauffolgenden Jahren zum herrschenden formalistischen Kunstkanon entwickeln sollte.²⁴⁴ Der russische Postutopismus sagt sich, so Groys an anderer Stelle, im Gegensatz zur westlichen Postmoderne „weder vom Utopischen noch vom Authentischen los, doch betrachtet er beides nicht in seiner Vollendung, sondern in seinem Wert als Narrativ, das er als sein eigenes reproduziert, wobei er eher die Verwandtschaft aller Narrative als deren Konkurrenz betont“ (Groys 1988, 122).

Auch Il’ja Kabakov betreibt eine narrative ‚De(kon)struktion‘ der großen Erzählung der modernistischen Kunst, wenn er in seinem in den frühen 1970er Jahren entstandenen Album *Zehn Personen* auf einen „[h]inter dem absoluten Nichts des Suprematismus“ aufklaffenden, noch viel tieferen Abgrund hinweist – nämlich auf die „unendliche Vielfalt“ möglicher Interpretationen dieses extremen künstlerischen Akts:

In der Epoche des Modernismus hatte die Kunstgeschichte als neuer Mythos fungiert und jeder Tat ihrer Helden einen heroischen und unumstößlichen Sinn verliehen; Kabakov zerlegt diesen Mythos in eine Menge sich überschneidender, einander widersprechender, ineinander übergehender trivialer Geschichten, unter denen eine Auswahl zu treffen unmöglich ist. (Groys 1988, 94)

Mit der buchstäblichen Rückkehr des „schockierenden Einblick[s]“ der Avantgarde in das „große Nichts, die absolute Schwärze des Kosmos hinter der äußeren Stabilität des Alltagslebens“ in den Alltagskontext, also der Rückverlegung dieser avantgardistischen Visionen in das Alltagsleben, spielt Kabakov, so Groys, auf die von der Avantgarde gewollte Überwindung des Alltagslebens an, die der Vermischung von Leben und Kunst vorausgehen sollte. Kabakovs Alben und die späteren großformatigen Bilder beschreiben jedoch letztendlich den „Sieg des Alltagslebens über die Avantgarde“, der ein Zusammenfall von Alltagsleben und

²⁴³ Vgl. dazu Guilbaut, Serge: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*. Dresden/Basel, 1997 [*How New York stole the Idea of Modern Art*. Chicago, 1983].

²⁴⁴ Vgl. Greenberg, Clement: *Avantgarde and Kitsch*. [In: *Partisan Review*, Fall 1939]. In: Ders.: *The Collected Essays and Criticism. Vol. 1: Perceptions and Judgments 1939-1944*. Ed. by O’Brian, J. Chicago/London, 1986. 5-22.

Ideologie im „unendlichen Text“ (Groys 1988, 96) ist – und so zugleich den Sieg der Avantgarde markiert.

Ein weiteres, von Groys angeführtes Beispiel für die ‚De(kon)struktion‘ der großen modernistischen Erzählung der Kunst ist Komar und Melamids illustrierte Erzählung *A. Zjablov (etjud dlja monografii)* (*A. Zjablov: Studie für eine Monographie*, 1982),²⁴⁵ die im Stil eines (fiktiven) kunstwissenschaftlichen Artikels geschrieben ist. Es handelt sich hierbei um eine Parodie auf den sentimental-ideologischen Stil der sowjetischen Kunstgeschichtsschreibung und ihre nationalistische Rhetorik, die die Geschichte von Apelles Zjablov – und mit ihm die Kunst der russischen Avantgarde – in den „Kontext der zahllosen Erzählungen der Stalinzeit über einfache russische bäuerliche Autodidakten“ stellt, „von denen gesagt wurde, sie hätten den Westen in allen Wissenschaften überflügelt“ (Groys 1988, 100). Das verdeckte Narrativ der Avantgarde entpuppt sich hier als Parallele zum Narrativ

des Stalinismus, des Westlertums und der Slavophilie [; diese Mythen] verflochten sich ständig ineinander, werden ineinander umkodiert und erzählen einander nach, denn sie alle sind götzengläubige Mythen der Macht, und darum erscheint der pseudobilderstürmerische Avantgarde-Mythos des ‚Nichts‘ als Galaportrait ‚Seiner Majestät des Nichts‘, das dann zum Galaportrait jedes x-beliebigen, und sei es Stalins, werden kann. (Groys 1988, 101).

Der Malevič-Mondrian-Chlebnikov-Pollock-Hitler-Stalin-Pakt: Parallelen zwischen künstlerisch-poetischem und politischem Willen zur Macht

Wie Komar und Melamid, die eine Parallele zwischen künstlerischer und politischer Macht suggerieren, erkennt auch der Dichter Dmitrij Prigov,²⁴⁶ der oft in der Uniform eines Milizionärs auftrat, eine „Verwandtschaft der poetischen und der politischen Ideologie und des poetischen und des politischen Willens zur Macht“ (Groys 1988, 108). Mit Blick auf Prigovs Gedicht „Der Milizionär traf einen Terroristen“, das von der letztendlichen Überlegenheit der Staatsmacht über den Poeten/ Terroristen/ Dissidenten berichtet („Der Milizionär erwiderte verwegen: / Du schaffst es nicht, mich umzubringen / Das Fleisch zerreißt du wohl, zerfetzt die Uniform / Mein Bild jedoch ist deinem Wüten überlegen“²⁴⁷), konstatiert Groys eine „tiefere Skepsis bezüglich der Möglichkeiten und der Bedeutung des poetischen Wortes [...],

²⁴⁵ Komar, V./Melamid, A.: *A. Zjablov (etjud dlja monografii)*. In: *Russica - 1981*. New York, 1982. 403-408.

²⁴⁶ Vgl. zu Prigov auch Obermayr, Brigitte: *Der Macht des Wortes auf der Spur. Literaturtheoretische Spurensuche und diskurskritische Analysen zu Dmitrij A. Prigov*. Diplomarbeit [unveröffentlichtes Typoskript]. Salzburg, 1994; Obermayr, Brigitte: P-rigov wie P-uškin. Zur Demystifikation der Autorfunktion bei Dmitrij A. Prigov. In: Frank, S./Lachmann, R./Sasse, S./Schahadat, S./Schramm, C. (Hg.): *Mystifikation - Autorschaft - Original*. Tübingen, 2001. 283-311.

²⁴⁷ Auszug aus: Prigov, Dmitrij: *Der Milizionär*. In: Prigov, Dmitri: *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete*. Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders. Leipzig, 1992. 11-43. Hier: 29.

als das in der Epoche der Avantgarde denkbar war“ (Groys 1988, 107). Zurückzuführen ist diese „Umkehrung der gewohnten Rhetorik“ auf die „Erfahrung der Stalinzeit“, die Künstler („gestrige Anarchisten, Dichter und Revolutionäre“) zu „Milizionären der neuen Zeit“ (ebd.) machte.

Der selbsternannte „Dichter des gesunden Menschenverstandes“ suche nicht, und hier spielt Groys auf Prigovs *Azbuki (Alphabete)* und seine „Schrei-Rezitationen“²⁴⁸ an, mit denen er das „Aus-den-Fugen-Geraten der sprachlichen Systeme inszeniert“ (Hirt/Wonders 1992, 199), wie Chlebnikov nach einer *Zaum*’-Sprache, um „die totale Unabhängigkeit von jeglichem bedeutsamen Wort [...] und damit die Unabhängigkeit von jeglicher äußeren Kontrolle der Macht [...] über seine poetischen Ziele“ (Groys 1988, 107f.) zu erlangen. Ganz im Gegenteil: Für Prigov „verschmilzt Chlebnikov selbst, der ‚Vorsitzende des Erdballs‘, und sein absoluter Anspruch auf die magische Macht des eigenen, selbstproklamierten Wortes mit der Figur des Milizionärs, der nicht umsonst von Chlebnikovs Nachfolger Majakovskij besungen wurde“ (Groys 1988, 108). In einem Gespräch mit Boris Groys stellt Igor Smirnov zwölf Jahre später fest, dass sich viele Texte Prigovs wie eine „Fortsetzung und Transformation von Chlebnikovs Dichtungen“ lesen. Er fragt: „Woher hatte Prigov diese Leidenschaft für Chlebnikov?“ Smirnov erkennt folgende Verwandtschaft: „Chlebnikovs Panästhetizismus, der im Sinne von Novalis die Kunst des Wortes für allmächtig hielt, ebenbürtig der Macht eines Weltstaates, ist Prigovs Panlogismus verwandt und gleichzeitig, wie das unter Familienmitgliedern häufig vorkommt, fremd.“²⁴⁹ Groys lässt im *Gesamtkunstwerk* allerdings den – eigentlich offensichtlichen – Bezug zur absurden Literatur der 1920er und 1930er Jahre (Obëriu) – der sogenannten „Spät-“ oder „dritten Avantgarde“²⁵⁰ (Hansen-Löve) – völlig außer Acht.²⁵¹

²⁴⁸ Hirt, Günter/Wonders, Sascha: Nachwort. In: Prigov 1992, 195-200. Hier: 199.

²⁴⁹ Igor Smirnov schreibt 2000 in einem Brief an Boris Groys: „Lieber Borja, ich sehe schon, dass wir in unserem Briefwechsel über Dima nicht ohne Chlebnikov auskommen. In der Tat: An wem sonst könnte man Prigov messen? In der späten Dichtung ist diese Quelle kaum mehr zu diagnostizieren, doch in Prigovs von Brigitte Obermayr sorgfältig ediertem Frühwerk (D. A. Prigov, *Sobranie sočinenij*. tt 1-3, Wien 1996-1999), ist es ein Leichtes, diejenigen Texte ausfindig zu machen, die ganz betont so beginnen, dass man sie als Fortsetzung und Transformation von Chlebnikovs Dichtungen liest.“ (Smirnov, Igor. In: Groys, Boris/Smirnov, Igor: Subject: Prigov. In: *Eurozine*, 1.12.2000 <<http://www.eurozine.com/article/2000-12-01-groys-smirnov-de.html>>).

²⁵⁰ Hansen-Löve, Aage: Thesen zur Typologie der Russischen Moderne. In: Zima, Peter V./Strutz, Johann (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Bern, New York, Paris, 1987. 37-59; Hansen-Löve, Aage: Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993). 207-264.

²⁵¹ Eine eingehendere Untersuchung der Bezüge zu Daniil Charms’ Figur des Milizionärs ist mir nicht bekannt, wäre aber sicherlich interessant. Im Gegensatz zur noch ausstehenden Untersuchung der Relation Prigov-Charms gibt es zum Zusammenhang zwischen Vladimir Sorokin und Vertretern der Obëriu einige kurze Aufsätze, die das Thema allerdings leider nur anreißen; vgl. Kasper, Karlheinz: Oberiutische und postmoderne Schreibverfahren: Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin. In: *Zeitschrift für Slawistik*. Nr. 40 (1995) 1. 23-30; Goes, Gudrun: Vladimir Sorokins Drama ‚Dismorfomanija‘. Die Obëriuten

Deutlicher und unmissverständlicher als Prigov formuliert Melamid die These von der Parallele zwischen künstlerischem und politischem Willen zur Macht. Er äußert in einem Interview die Überzeugung, dass alle modernen Revolutionen das Anhalten der Zeit zu ihrem Ziel erklärten und dass in dieser Beziehung kein Unterschied bestehe zwischen „Malewitschs *Schwarzem Quadrat*, dem neuen Klassizismus Mondrians, der totalitären Praxis Hitlers und Stalins und der Malerei Pollocks“ (Groys 1988, 103). In dieser unterschiedslosen Gleichsetzung von künstlerischen und politischen Praktiken ist Groys vielleicht am entschiedensten zu widersprechen. Überträgt man, wie Groys dies macht, ganz allgemein künstlerische Systeme in einen politischen Kontext, erweisen sich diese schnell als totalitär. Von hier aus jedoch auf eine „totalitäre“ Ausrichtung der künstlerischen Systeme selbst zu schließen und die russische Avantgarde zu einem „natürlichen“ Vorläufer des Stalinismus zu erklären, ist wissenschaftlich nicht haltbar. Diese polemische Sichtweise verkennet auch bewusst die historische Entwicklung, in der sich Vertreter der Avantgarde wenn schon nicht als ganz ‚unschuldig‘, so doch als politisch recht naiv erwiesen haben.

Kein willkürlicher Eklektizismus, sondern Aufdecken mythologischer Netze

Der sowjetische Postutopismus ist laut Groys zitathaft, aber nicht willkürlich eklektizistisch. Èrik Bulatovs künstlerische Praxis sei zum Beispiel „alles andere als eklektisch, er will nicht einfach Stile unterschiedlicher historischer Epochen zitieren, wie das dem oberflächlichen ‚postmodernen‘ Blick erscheinen mag, es geht ihm vielmehr darum, die immanente Logik der inneren Wechselbeziehungen dieser Stile zu demonstrieren“ (Groys 1988, 93). Komar und Melamid legen in ihren Arbeiten ein Netz von Assoziationsebenen und -linien frei, die sich „[u]nter vielen Schichten des von der Zensur Untersagten [...] im Unterbewussten des sowjetischen Menschen [...] gebildet [haben], die den Westen, die Erotik, den Stalinismus, die Kultur früherer Zeiten und die Avantgarde zu einem einzigen mythologischen Netz verbinden“ (Groys 1988, 102). Die Künstler lassen in ihren Arbeiten, so Groys,

die Zeichen verschiedener Systeme frei kommutieren, Verbindungen eingehen, Reihen bilden, um möglichst das ganze Assoziationsnetz [...] offenzulegen. Der erstarrte Stalinmythos kommt so in Bewegung und beginnt, seine Verwandtschaft mit zahllosen anderen – sozialen, künstlerischen, sexuellen – Mythen zu zeigen und damit den eigenen, ihm selbst verborgenen Eklektizismus zu offenbaren. (ebd.)

Auch Vladimir Sorokin zitiert nicht willkürlich verschiedene Typen von literarischen Diskursen, „ihm geht es vielmehr darum, deren immanente Nähe aufzuzeigen“ (Groys 1988, 111). Wenn Sorokin in der Erzählung *Projezdom (Unterwegs)* das offizielle Ritual einer Parteisitzung übergangslos in ein „rätselhaftes, ‚privates‘ Ritual“ (Groys 1988, 110) übergehen lässt oder in seinem Roman *Norma (Die Norm)* einen Alten seinen Zorn in einer Art ‚Zaum‘-Sprache Luft machen lässt und so „die Eingebungen Chlebnikovs mit einer Art sprachlichem Schaum vor dem Mund eines beschränkten Kleinbürgers gleich[setzt]“ (Groys 1988, 111), dann enthülle er hinter dieser äußeren Trennung die „verborgene Einheit des mythologischen Netzes“ (ebd.), nämlich die Anschlussfähigkeit der Narrative der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus.

Bis hierhin kann man festhalten, dass der sowjetische Postutopismus die Utopie bzw. den Utopismus sowohl des avantgardistischen als auch des stalinistischen Dispositivs grundsätzlich ablehnt.²⁵² Mehr noch: In der Gleichsetzung von avantgardistischer und stalinistischer Utopie denunziert er den Utopismus der Avantgarde als potentiell totalitär. Insofern kann man den Postutopismus in seiner *inhaltlichen* Ausrichtung gegen die Avantgarde als antiutopisch bezeichnen. Dies gilt jedoch nicht für die *Strategien*, derer sich die postutopische Kunst bedient: Bei diesen handelt es sich durchweg um radikal utopische. Postutopische Strategien sind nicht die der ‚Kritik‘ oder des Dissidententums, sondern es handelt sich hier explizit um Strategien der *Remythologisierung*. Hirt/Wonders sprechen von einer „übertrieben affirmative[n] Selbststilisierung“²⁵³ bzw. von Strategien „nachahmenden Übertreibens“.²⁵⁴ Komar und Melamid geht es, so Groys, nicht um die Entlarvung des Stalinmythos oder seine Demythologisierung; im Gegenteil: sie betreiben eine Remythologisierung, d.h. sie „preisen Stalin so entschieden wie das kein einziger Künstler der Stalinzeit zu tun bereit gewesen wäre“ (Groys 1988, 101). Während also der Postutopismus inhaltlich eine Abrechnung mit dem Utopismus darstellt, und insofern als antiutopisch zu bezeichnen ist, bedient er sich jedoch einer Strategie, die keinesfalls als antiutopisch gelten kann. Die Strategie der Remythologisierung ist das Gegenteil von kritischer Distanz (die, da kein Standpunkt außerhalb des Systems mehr möglich scheint, selbst schon wieder utopisch wäre), und ähnelt insofern der von Laibach/NSK entwickelten Strategie der Überidentifizierung.²⁵⁵

²⁵² Vgl. hierzu auch: Weitlaner, Wolfgang: *Literarisch-bildnerische Grenzformen in der zeitgenössischen russischen Kunst*. Diplomarbeit, Salzburg 1992 [Typoskript], hier insbes. das Kap. „Abschied von der Utopie. Russische inoffizielle Kunst vom Poststalinismus zur Postmoderne“. 1-26.

²⁵³ Hirt, Günter/Wonders, Sascha: Nachwort. In: Prigow 1992. 195-200. Hier: 195.

²⁵⁴ Hirt, Günter/Wonders, Sascha: Legenden, die nicht enden. In: *Schreibheft*, Nr. 42, 1993. 35-45. Hier: 35.

²⁵⁵ Vgl. dazu Kapitel 1 (Einleitung), Fußnote 14; sowie ausführlicher Arns 2004 [in Vorbereitung].

3.1.3. „Wie wars?“ – Zurück aus der Zukunft

Radio Rojter: von der großen Utopie zur erbärmlichen Schachtel

Im gleichen Jahr, in dem in Amsterdam die Ausstellung *Die große Utopie* eröffnet wurde, stellte Andrej Rojter sein nach einer historischen Fotografie gemaltes Bild *Kandinskij* (1992) [Abb. 7] fertig, das den Avantgardekünstler in seinem Atelier zeigt. Anstelle jedoch von den von ihm selbst entworfenen revolutionären Gegenständen umgeben zu sein, wie zum Beispiel der kleinen, mit Formen abstrakter Malerei dekorierten Teetasse von 1923, die in der Ausstellung *Die große Utopie* zu sehen war, hält Kandinskij eine „erbärmliche Schachtel“²⁵⁶ in den Händen, die er voller Abscheu betrachtet.



Abbildung 7:
Andrej Rojter, *Kandinskij* (1992),
Öl auf Leinwand, 240 x 180 cm

Bei diesem Gegenstand handelt es sich um eine von Rojters eigenen Skulpturen, ein Objekt aus billigem Material, das, ähnlich einem sowjetischen Radio, mit horizontalen Öffnungen versehen und mit grünlicher Farbe bemalt ist. Rojters sinnlose Schachteln stehen in scharfem Kontrast zu den höchst ästhetischen und praktischen Artikeln, die der Avantgardekünstler entworfen hat. Für Margarita Tupitsyna signalisiert daher „Kandinskijs Begegnung mit Rojters bescheidener Schachtel [...] das Ausmaß, in dem die ganze Vorstellung von der großen Utopie aufgegeben wurde“ (Tupitsyn 1995, 38). Das trostlose, grünliche Grau, das das Bild dominiert, symbolisiert dabei die „Niederlage der Farbe, die ein zentrales Element der avantgardistischen Utopieparadigmen ist“ (Tupitsyn 1995, 46). Die Farbe Rot, die eine

²⁵⁶ Tupitsyn, Margarita: Beschädigte Utopie. In: Oroschakoff, H. (Hg.): *Kräfte messen*. Ostfildern, 1995. 37.

zentrale Komponente aller utopischen Dekore war, verschwand in der Perestroika „nahezu ganz als offizielle Farbe und wurde durch Grün, die Farbe sowjetischer Inneneinrichtungen ersetzt“ (Tupitsyn 1995, 46f.).²⁵⁷ Bei dem Objekt, das Andrej Rojter Kandinskij auf seinem Bild in die Hand gegeben hat, handelt es sich, wie Rojter in einem Interview sagt,

um ein mutierendes grünes Monster, [...] ein monochromes, zementbedecktes Gemäldeobjekt mit einem lautsprecherähnlichen Loch. [...] Ich spreche von dem Schwinden des Funksignals und vom Tod des Lautsprechers, begleitet vom Aufstieg eines schmutzigen Grüns – der Farbe der Fäulnis, die so großzügig in sowjetischen Landschaften benutzt und ‚Tarnung‘ genannt wurde.²⁵⁸

Rojter malt seine Gemälde nach historischen Fotografien, welche Freud, Kandinskij oder ein Schulmädchen aus einem sozrealistischen Gemälde zeigen. Seine Bilder werden so zu „Abgesandte[n] aus einer utopischen Welt, [...] die das eine oder andere bezeichnende Moment einer utopischen Zeit eingefangen haben.“²⁵⁹ Diese „Funkbilder“ agieren, so Viktor Tupitsyn, wie „Larven, die ein Insekt aus der Gegenwart in die Vergangenheit legt“ (ebd.) – in der Hoffnung, diese Vergangenheit loszuwerden. Das Radio wird zum „Sendegerät eines Saboteurs [...], der von seinem anderen Ich in die Utopie geschickt wurde.“²⁶⁰ Rojters Radio wird gewissermaßen in eine utopische Vergangenheit implantiert, von der, so Rojter in dem Interview, das Viktor Tupitsyn mit ihm führt, zunehmend unklar sei, ob sie nicht eigentlich eine paradoxe vergangene Zukunft sei:

Es gibt den Verdacht, die Zukunft gehöre dem Geheimorden der Toten Lautsprecher. Bilder aus einem Film über das, was uns erwartet, blitzen durch das Bewusstsein; in diesem Film ist die Zukunft lediglich die Vergangenheit mit umgekehrtem Vorzeichen, und alles verliert den Sinn für Zeit und Raum. Utopischer Rundfunk – vollgepackt mit Bruchstücken von Nationalhymnen und Berichten über bombastische Bauprojekte in Sibirien – wird zu Objekten verwandelt, die die hypnotische Stille des Kosmos ‚ausstrahlen‘. Die Zukunft ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Schauspieler, der die Rolle eines verrückten Touristen in einem Film spielt, der von einem unsichtbaren Regisseur gedreht wird. (Rojter 1995, 59)

²⁵⁷ Zur Bedeutung der grünen Farbe in der sowjetischen Kunst der Perestroika vgl. Tupitsyn, Margarita: *The Green Show*. New York, 1990.

²⁵⁸ Rojter, Andrej. In: Tupitsyn, Viktor: Utopie als ‚Utoplennik‘: Russische Künstler sprechen für sich selbst. In: *Kräfte messen*. Ostfildern, 1995. 52-60. Hier: 58.

²⁵⁹ Tupitsyn, V. ebd.

²⁶⁰ Tupitsyn, V. ebd., 59.

Zurück aus der Zukunft

Eine besondere Figur der russischen Postmoderne-Diskussion, die hier bereits anklingt, ist die der ‚Rückkehr aus der Zukunft‘ bzw. die des ‚Nach der Utopie‘. Sie wird vor allem von Boris Groys und Michail Ėpštejn vertreten.

Die postutopische russische Kunst sei, so schreibt Boris Groys im *Gesamtkunstwerk Stalin*, als Reaktion auf zwei aufeinanderfolgende Schocks zu verstehen: Der Homo sovieticus realisierte plötzlich, mit dem Zusammenbruch des Stalinschen Projekts des ‚ultimativen Utopismus‘, dass er „aus der Weltgeschichte, aus dem gemeinsamen Weltkontext herausgefallen war. Die Utopie war zur Antiutopie geworden, das Überschreiten des Historischen hatte zu einem schrecklichen Einbruch ins beinahe Prähistorische geführt“ (Groys 1988, 121). Die Sprache des aus dem Projekt des ‚ultimativen Utopismus‘ herausgefallenen Subjektes erweise sich mit dem Scheitern desselben plötzlich als „nichtexistent[...] und von niemandem zu gebrauchen“ (ebd.). Mit einer (unverständlichen, weil zukünftigen) Sprache ausgestattet wolle der Bewohner der letzten Utopie aus der Zukunft „zurück in die Geschichte“, müsse jedoch auf seinem Rückweg entdecken, „dass es diese Geschichte nicht mehr gab und eine Rückkehr unmöglich war“ (ebd.).

In seinem Katalogtext „Back from the Future“, der 2001 anlässlich der Präsentation der *2000+ ArtEast Collection*²⁶¹ in Innsbruck erschien, aktualisierte Boris Groys diese bereits Ende der 1980er Jahre im *Gesamtkunstwerk Stalin* formulierten Beobachtungen und spitzte seine im Laufe der letzten Jahre entstandenen Thesen zur Situation in Osteuropa zu. Die Besonderheit dieser „osteuropäischen Identität“ bestehe, so Groys, eben nicht in einer nachholenden Entwicklung, sondern in einer Rückkehr aus der Zukunft bzw. aus der Utopie. Ebenso, wie auch die UnterzeichnerInnen der Moskauer Erklärung von 1992 die Bedeutung eines allen osteuropäischen Ländern gemeinsamen, auf den spezifischen Erfahrungen mit dem Totalitarismus basierenden neuen „osteuropäischen“ Bewusstseins²⁶² betonten, spricht auch Groys der Kunst aus diesen Ländern eine eigene, vom Westen unterschiedene Identität zu: „[O]ne may, and indeed should, speak of the particular nature of eastern European art“.²⁶³

Von dieser kommunistischen Vergangenheit als einer „traumatischen“ Erfahrung zu sprechen, reiche, so Groys, jedoch nicht aus, denn die Figur des Traumas sei viel zu allgemein:

²⁶¹ Die *2000+ ArtEast Collection* wurde von der Moderna galerija Ljubljana in Zusammenarbeit mit IRWIN aufgebaut.

²⁶² Vgl. Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East sees the East* (IRWIN in Collaboration with Apt-Art International and Ridzina Gallery, Moskau 10.5. - 10. 6. 1992). Hg. von Obalne Galerije Piran/Loža Gallery Koper. Koper, o. J. [1992], o. S.

²⁶³ Groys, Boris: Back from the Future. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Wien/Bozen, 2001. 9-14. Hier: 9.

„[T]he figure of the trauma is poorly suited as a means of characterizing the special nature of the post-communist social condition [...]. One should instead be asking precisely what kind of past the communist past represents and what distinguishes this past from other pasts“ (Groys 2001, 10). In den Kulturwissenschaften, genauer: den *postcolonial studies*, stelle der gesamte postkommunistische Raum einen weißen Fleck dar, bemerkt Groys. Die Anwendung dieser Art von postkolonialer Theorie auf Osteuropa funktioniere auch überhaupt nicht, weil die in den *postcolonial studies* derzeit favorisierte Definition das postkoloniale Subjekt „in transit from a pre-modern, contained and isolated community towards a modern, open, globalized and networked society“ (Groys 2001, 11) betrachtet, das auf seinem Weg in die Moderne die meisten seiner vormodernen kulturellen Traditionen hinter sich lassen muss. Diese vormodernen Traditionen werden in aktuellen Untersuchungen als Widerstandspotentiale gegen eine homogenisierende und uniformierende Moderne betrachtet: “What previously might have been diagnosed as underdevelopment, would nowadays be hailed as cultural heterogeneity successfully at odds with and immune to the cultural imperialism of homogenizing, progressive western thinking” (ebd.).

Es ist genau diese These von der nachholenden Entwicklung, die laut Groys auf die postkommunistischen Staaten Osteuropas nicht zutreffe. Osteuropa mache, so Groys’ These, eben *nicht* eine nachholende Entwicklung aus einer *Vor-Moderne* in die Moderne durch, sondern kehre im Gegenteil aus einer *Ultra-Moderne* in die Gegenwart zurück. Zwar hätte es sich bei den kommunistischen Systemen um geschlossene Gesellschaften gehandelt, diese seien jedoch um einiges moderner, und in ihrer Bekämpfung ‚vor-moderner‘ Residuen um einiges radikaler als die westlichen liberalen Demokratien gewesen.²⁶⁴ Es hätte sich um eine Moderne gehandelt, die einen anderen Weg eingeschlagen hätte, als den im Westen bekannten:

Consequently, communist society offers an outstanding example of modernity that, rather than opening out, led towards enclosure and isolation; furthermore, it represents a prototype of modernity that is simply ignored by the predominant ideology of our time. Indeed, by insisting that the path of modernization is also synonymous with a process of opening, and treating all forms of closed society simply as pre-modern, this ideology ignores that communism was formulating its own agenda for globalization, for which reason alone it should be ascribed to modernity. The cultural differences distinguishing the post-communist cultural sphere from the rest of the world therefore have thoroughly modern origins, as opposed to those differences with pre-modern roots commonly thematized by the school of cultural studies. (Groys 2001, 11)

²⁶⁴ Groys schreibt dazu: “Yet what is quickly forgotten about communism is that under its rule the campaign to combat and eradicate regional and ethnic cultural identities in eastern Europe was waged with far greater vehemence and thoroughness than in the West.” (Groys 2001, 12).

Metaphorisch gesprochen gehe es demnach den post-kommunistischen Subjekten nach dem Zusammenbruch des Sozialismus um eine Rückkehr aus einer extremen Form der Moderne in die Gegenwart – aus einer Moderne, die den westlichen Gesellschaften vielleicht noch bevorstehe:

Once they have dispersed, what such modern, yet closed, communities leave behind them is not the past, but the future. This means that although the post-communist subject takes that same route from enclosure to openness as his post-colonial counterpart, he moves along this path in quite the opposite direction – against the flow of time. *While the post-colonial subject proceeds from the past into the present, the post-communist enters the present from the future.* [...] Ultimately, communism is nothing more than the most extreme and radical manifestation of militant modernism, of the belief in progress and of the dream of an enlightened avant-garde acting in total unison, of utter commitment to the future. (Groys 2001, 11, meine Hervorhebung)

Diese Rückkehr aus der Zukunft ist also nichts anderes als der Übergang von einer „militanten Form der Moderne“, also einer Ultra-Moderne, hin zu einer gemäßigten bzw. einer sich gemäßigten gebenden Moderne (vgl. Groys 2001, 12). Hinsichtlich Groys' Thesen ist jedoch zu fragen, ob die Bürger der Sowjetunion und anderer ehemals sozialistischer Staaten Osteuropas nicht eher in einer gescheiterten Utopie lebten. Während man im dortigen Alltag mit einer spürbaren Rückentwicklung konfrontiert war, die so gar nichts mit der versprochenen kommunistischen Zukunft gemein hatte, mussten die utopischen Texte zunehmend unreal erscheinen.

Ähnlich wie Groys betrachtet Michail Ėpštejn in *After the Future*²⁶⁵ den Kommunismus als extreme Form der Moderne, die den künstlerischen Modernismus der 1910er und 1920er Jahre schnell verdrängt hat (vgl. Ėpštejn 1995, 94). Er zieht es jedoch vor, in Analogie zu Groys' Begriff des ‚Postutopismus‘, von der russischen Postmoderne im Vergleich zur westlichen als von „unserem Post-Futurismus“ zu sprechen (ebd.). Dieser post-utopische Post-Futurismus ist vor allem eine Reaktion auf den Utopismus, „the intellectual disease of obsession with the future that infected the latter half of the nineteenth century and the first half of the twentieth“ (Ėpštejn 1995, 330). Er schreibt:

Postmodernism, with its aversion to utopias, inverted the signs and reached for the past, but in doing so, gave it the attributes of the future: indeterminateness, incomprehensibility, polysemy, and the ironic play of possibilities. The phases of time have been castled. But this postmodern replacement of the future by the past is in no way better than the avant-garde replacement of the past by the future. In *revealing the indeterminateness of meaning in the classical texts of the past*, deconstruction reveals itself to be the mirror image of avant-garde constructivism, which

²⁶⁵ Epstein, Mikhail N.: *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst, Mass., 1995.

posited rigid and absolute meanings in an as yet unconstituted future. (Ėpštejn 1995, 330, meine Hervorhebung)

Ėpštejn liest somit die Dekonstruktion der Postmoderne förmlich als über Kreuz gespiegelte Reaktion auf die Strategien der Avantgarde: Die Vergangenheit wird als prinzipiell unbestimmt, unverständlich und polysemisch gesehen, d.h. sie wird in einem unvollendeten Zustand betrachtet, in dem verschiedene Entwicklungen noch möglich sind, die später aber durch die historische Aktualisierung ausgeschieden werden. Die Dekonstruktion betrachtet somit die Vergangenheit nicht anders, als normalerweise die Zukunft betrachtet wird – als prinzipiell offen. Diese Betrachtungsweise steht, so Ėpštejn, diametral derjenigen der historischen Avantgarde gegenüber: Diese stattete die (eigentlich noch ungewisse) Zukunft mit teleologischen (Pseudo-)Gewissheiten aus, derer sich sonst nur der Blick in die Vergangenheit bedient. Ėpštejn stellt sich damit außerdem quer zu der von Groys konstatierten ‚Determiniertheit‘ des Postutopismus. Dieses rückblickende Offenlassen erinnert eher an Jean-François Lyotards Definition der Postmoderne als Rückkehr zu den Quellen des Modernismus, „to the play of pure experimentation that preceded utopian and totalitarian seriousness, with their claims of remaking the world“ (Ėpštejn 1995, 333). Dies entspricht auch Lyotards Begriff der Postmoderne als *post modo*, als *futur antérieur*: “Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant [...] The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what *will have been done*.”²⁶⁶ Dieser Definition der Postmoderne als unvoreingenommene Re-Evaluation der Moderne folgend, schließt Ėpštejn sein Buch konsequent mit folgenden Worten:

Utopianists have taught us to fear the future that they represent as an inevitable paradise. In order to overcome utopianism, it is not enough to be anti-utopianist or even postutopianist; one has to restore one's love of the future, not as a promised State, but as a state of promise, as expectation without determination. (Ėpštejn 1995, 335)

Eine bessere Überleitung zur Retroavantgarde, die im folgenden Kapitel behandelt wird, ist kaum möglich.

²⁶⁶ Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. [La Condition postmoderne. Paris, 1979]. Minneapolis, 1984. 79, 81. Zit. nach Ėpstein 1995, 333.

3.2. Re-Evaluierung der Avantgarde: Retro(avant)garde

„[O]ne has to restore one's love of the future, not as a promised State, but as a state of promise, as expectation without determination" (Ėpštejn 1995, 335). Dieses Zitat von Michail Ėpštejn trifft in vielfältiger Weise auf die künstlerischen Projekte des Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst²⁶⁷ (NSK) zu: sowohl auf ihre Entwicklung der Methode der Retrogarde bzw. des Retro-Prinzips, auf die retrospektive Postulierung einer jugoslawischen Retroavantgarde (des sogenannten „östlichen Modernismus“), als auch auf die 1991 erfolgte Gründung des *NSK Država v času* (*NSK Staat in der Zeit*), eines eben nicht „erhofften zukünftigen Staates“, einer realisierten Utopie, sondern eines a-topischen und immateriellen Staates ohne Territorium und Staatsnation.

Wie auch die Vertreter des Moskauer Konzeptualismus der 1970er/1980er Jahre leben und arbeiten die Mitglieder der Neuen Slowenischen Kunst in einer Sozialistischen Föderativen Republik, in der zwar der Sozialistische Realismus nicht mehr offizielle Kunstdoktrin ist, die offizielle Kultur jedoch nach wie vor eher realistische Kunstformen bevorzugt.²⁶⁸ Für beide geht es nach der (angeblich) realisierten Utopie des Sozialismus auf dem Weg zur ultimativen und finalen Utopie des Kommunismus – schließt man sich der Wortwahl Groys und Ėpštejns an – um eine Rückkehr aus der Zukunft, um einen „Post-Futurismus“ (Ėpštejn 1995, 94), ein Wiederankommen in der Gegenwart, und um einen damit einhergehenden Rückblick auf die Erfahrungen der Vergangenheit. Allerdings handelt es sich bei der jugoslawischen Retro(avant)-garde nicht so sehr um einen nach-futuristischen, sich nach der Utopie setzenden und den Utopismus der Avantgarde negierenden Postutopismus, sondern um eine Art von „Retrofuturismus“,²⁶⁹ eine rückschauende, die Avantgarde und ihren Utopismus re-evaluierende künstlerische Praxis.

²⁶⁷ 1984 schlossen sich die Musikgruppe Laibach Kunst (* 1980), das Malerkollektiv IRWIN (*1983) und das Theaterensemble Gledališče Sester Scipion Nasice [Theater der Schwestern Scipion Nasicas] (* 1983) in Ljubljana zur Neuen Slowenischen Kunst zusammen. Später bildeten sich neben diesen drei wichtigsten Gruppen eine Reihe weiterer Untergruppen, wie z.B. die Grafikabteilung Novi Kolektivizem [Neuer Kollektivismus], die Architektengruppe Graditelj [Die Erbauer], die Abteilung für reine und praktische Philosophie und die Film- und Videoabteilung Retrovizija.

²⁶⁸ In Jugoslawien, das ja auch nach dem Zweiten Weltkrieg in der Politik unter General Tito mit der „Arbeiter-selbstverwaltung“ einen sogenannten „Dritten Weg“ abseits des stramm sozialistisch organisierten Ostblocks eingeschlagen hatte, waren ‚abweichende‘ westliche Kunstströmungen (wenn auch mit Abstrichen) eher geduldet, als in der Sowjetunion, wo sie komplett in den Untergrund gedrängt wurden. Vgl. ausführlich zur jugoslawischen (Kultur-)Politik: Pejić, Bojana: *The Communist Body. Towards An Archaeology of Images: Politics of Representation and Spatialization of Power in SFR Yugoslavia (1945-1991)*. Phil.-Diss. Bremen, 2003 [unveröffentlichtes Typoskript]; sowie Blažević, Dunja: Wer singt da drüben? In: Hegyi, Lorand (Hg.): *Aspekte/Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*. Wien, 1999. 81-96.

²⁶⁹ Der Begriff „Retrofuturismus“ taucht erstmals in den 1980er Jahren im Kontext des Neoismus (v.a. Negativ-land) auf, wo er jedoch eher als Hinweis auf neodadaistische Tendenzen fungierte. Vgl. die Zeitschrift *Retro-futurismus*, Nr. 16 (Iowa City), March 1992. Vgl. zum Neoismus auch Home, Stewart: *Neoism, Plagiarism &*

Im Unterschied zum Postutopismus handelt es sich bei der Retro(avant)garde um einen Begriff, auf dessen Urheberschaft viele Anspruch erheben und der derzeit in verschiedenen Publikationen eine gewisse, wenn auch nicht immer reflektierte Konjunktur erlebt.²⁷⁰ Es erscheint daher sinnvoll, zunächst auf die Genese dieses Begriffs(clusters) einzugehen, und in einem eng daran anschließenden Schritt die unterschiedlichen Bedeutungen in den verschiedenen Kontexten darzustellen.

Als im März 2000 in einer Einzelausstellung von IRWIN in der Moderna galerija zum ersten Mal in Ljubljana/Slowenien IRWINs Installation *Retroavantgarde* gezeigt wurde [Abb. 31], brach unter den Mitgliedern der NSK ein Streit über die Urheberschaft des Begriffs „Retroavantgarde“ aus. Eda Čufer, selbst langjähriges ehemaliges Mitglied und einer der theoretischen Köpfe der NSK, schreibt dazu: “It is [...] funny and frustrating to observe this fight among NSK members because the very statement where retroavantgarde appear[s] first talked about rejecting [...] authenticity and originality, proposing quoting and taking already existing visual and cultural forms.”²⁷¹ IRWINs Rauminstallation *Retroavantgarde* rekonstruiert in ihren verschiedenen Ausführungen für den geographischen Raum Jugoslawiens eine fiktive Kunstrichtung bzw. Künstlergruppe der „Retroavantgarde“, deren Wurzeln auf verschiedenen Schaubildern und anhand der Arbeiten verschiedener, angeblich dieser Richtung angehörender Künstler bis in die 1910er bzw. 1920er Jahre zurückverfolgt werden können. Zusätzlich ist eng mit dieser Rauminstallation ein Text von Marina Gržinić verknüpft,²⁷² in dem sie die Bezeichnung „Retroavantgarde“ für sich beansprucht, jedoch gleichzeitig auf Peter Weibel verweist, der, so Gržinić, bereits Anfang der 1990er Jahre die „diskursive Matrix“ Retroavantgarde verwendet hat, um als erster „von außerhalb Ex-Jugoslawiens“ die Künstler Mladen Stilinović, Kazimir Malevič und IRWIN unter einen gemeinsamen Begriff zu fassen. Angesichts der Tatsache, dass Laibach Kunst, die Vorläuferorganisation der Neuen Slowenischen Kunst, bereits 1983 eine Ausstellung unter dem Titel *Monumentalna retroavantgarda* organisiert hatte, ist die Aufregung um die von verschiedenen Seiten ver-

Praxis. Edinburgh/San Francisco, 1995; Marchart, Oliver: *Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung*. Wien, 1997. 30; Mentrup, Mario: *Print Identitäten*. Berlin, 2000.

²⁷⁰ Eda Čufer, ehemaliges Mitglied der NSK, schreibt: “It is [...] interesting that the term is becoming more and more largely used for certain Eastern European art practices of the 80s and 90s. I recently saw the proposal for a book which will be published by MOMA soon and they titled the chapter ‘Onward, Toward the Retroavantgarde’ where in the chapter you can find the texts by Komar and Melamid, Žižek, Groys, Nedko Solakov, Calin Dan etc. not really explaining how they come to this term.” (in einer E-mail an die Autorin, 17. Nov. 2001). Die Publikation des Museum of Modern Art ist inzwischen erschienen: Tarica, Clay u.a. (Hg.): *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950’s*. New York/Chicago, 2003.

²⁷¹ Čufer, Eda, in einer E-mail an die Autorin, 17. Nov. 2001.

²⁷² Die Neujahrskarte, die IRWIN zum Jahr 2000 verschickte, besteht aus einem Photo der Installation *Retroavantgarde* im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (Dez. 1999) und dem besagten, rechts unten über dieses Photo geklebten Text von Marina Gržinić.

suchte Geltendmachung von Urheberschafts-Ansprüchen, die 2000 auf einem Höhepunkt anlangte, wenn schon nicht zu verstehen (siehe weiter oben Eda Čufer), so doch zumindest nachzuvollziehen.

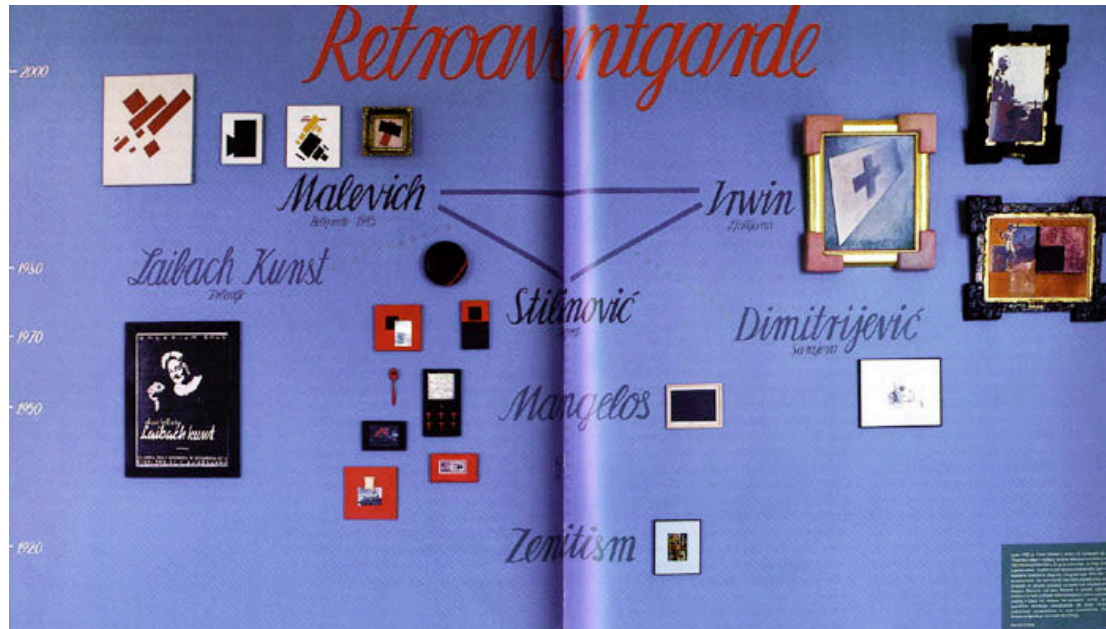


Abbildung 31:
IRWIN, *Retroavantgarde* (2000), Installation

3.2.1. Laibach, IRWIN, Gledališče Sester Scipion Nasice: Monumentale Retro-avantgarde, Retro-Prinzip, Retrogarde

Die für alle Gruppen der Neuen Slowenischen Kunst²⁷³ praktizierte Arbeitsmethode wird von diesen Gruppen wahlweise als „monumentale Retroavantgarde“, „Retro-Prinzip“, „Retrogarde“ oder „Retroavantgarde“ bezeichnet. Bereits 1983 hatte die Gruppe Laibach Kunst in einem Begleittext zu ihrer Ausstellung *Monumentalna retroavantgarda* in der ŠKUC galerija proklamiert: „Zavračamo individualnost kot nesmiselno pri presojanju umetniškega dela. [...] Razglašamo, da kopije niso nikoli obstajale in priporočamo slikanje iz slik, naslikanih pred našim časom“.²⁷⁴ („Wir lehnen Individualität für die Beurteilung von Kunstwerken als absurd ab. [...] Wir verkünden, dass Kopien niemals existiert haben und empfehlen das Malen von Bildern, die vor unserer Zeit gemalt wurden“). Diese Sätze waren selber Appropriation: Es handelte sich, wie auch unter dem Text von Laibach Kunst vermerkt wurde, um eine Passage aus dem *Rayonnistischen Manifest*²⁷⁵ von 1913 („Iz lučističnega manifesta 1913“). Laibach Kunst proklamierte in dieser Ausstellung eine Art totalitäre Postmoderne:

LAIBACH KUNST pomeni konec obdobja gibanja, iskanja, konec stilskih in estetskih izumov, in je:

- zrelejše, kritično ovrednotenje umetnosti,
- izbor, ki bo ponovno odkril zgodovino, vrnil moč inštitucijam in konvencijam,
- predelovanje zgodovine kot uspešna metoda nasilja/zatrta novih umetniških praks,
- uporaba sile do popolnega nadzora nad vrednotami,
- depersonalisacija avtorja,
- samoreprodukcija,
- posledica ideološkega diktata (*Gleichschaltung*),
- pomeni varnost tržišču estetike (*Warenästhetik*);

LAIBACH KUNST konzervira trajne vrednosti.²⁷⁶

LAIBACH KUNST bedeutet das Ende einer Ära der Bewegung, der Suche, das Ende stilistischer und ästhetischer Erfindungen, und ist:

- eine reifere, kritischere Bewertung von Kunst,
- eine Auswahl, die die Geschichte wiederentdeckt, und den Institutionen und Konventionen ihre Macht zurückgibt,
- die Umarbeitung der Geschichte als erfolgreiche Methode der Gewalt gegen/der Unterdrückung neue/r künstlerischen Praktiken,

²⁷³ Laibach Kunst, Laibach, IRWIN, Gledališče Sester Scipion Nasice/Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*/Kozmokinetični kabinet Noordung und Novi Kolektivizem. Vgl. Arns, Inke: *Neue Slowenische Kunst*. Regensburg, 2002.

²⁷⁴ Laibach Kunst: *Monumentalna retroavantgarda* - AUSSTELLUNG LAIBACH KUNST. Galerija ŠKUC, Ljubljana, 21. April 1983. In: *Neue Slowenische Kunst: Neue Slowenische Kunst*, Zagreb/Los Angeles, 1991. 26. (Folgend: NSK 1991).

²⁷⁵ Zum *Rayonnismus* (russ. *lučizm*) vgl. Gray, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863 - 1922*. London, 1990. 137 f. Die wichtigsten Vertreter des Rayonnismus waren Michail Larionov und Natal'ja Gončarova. Gray gibt die entsprechenden Stellen des *Rayonistischen Manifests* von Michail Larionov folgendermaßen wieder: „We deny that individuality has any value in a work of art [...] We declare that copies never existed and recommend painting from works of the past“ (Zit. nach Gray 1990, 137f.).

²⁷⁶ Laibach Kunst: *Monumentalna retroavantgarda* - AUSSTELLUNG LAIBACH KUNST. Galerija ŠKUC. Ljubljana. 21. April 1983. In: NSK 1991, 26.

- die Anwendung von Gewalt bis zur vollkommenen Kontrolle über die Werte,
 - die Entpersonalisierung von Autoren,
 - Selbstreproduktion,
 - das Resultat des ideologischen Diktats (*Gleichschaltung*),
 - Sicherheit für den ästhetischen Markt (*Warenästhetik*).
- LAIBACH KUNST bewahrt bleibende Werte.²⁷⁷

Mit der für Laibach typischen totalitär-deklarativen Geste wird hier mit dem prognostizierten Ende der ästhetisch-stilistischen Entwicklung und der aktiven Unterdrückung neuer künstlerischer Praktiken ein Zeitalter der Erstarrung entworfen, das sich durch Rückwendung zur Geschichte und durch Entpersonalisierung des Autors (also den poststrukturalistischen ‚Tod des Autors‘) auszeichnet.

Nachdem 1983 die jugoslawischen Behörden ein Auftrittsverbot gegen Laibach ausgesprochen hatten,²⁷⁸ übernahm IRWIN innerhalb des 1984 gegründeten Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst die von Laibach Kunst entwickelte Methode, und bezeichnete diese ab 1984 als „Retro-Prinzip“. Das Theaterkollektiv Gledališče Sester Scipion Nasice benutzte zur selben Zeit den leicht abgewandelten Begriff der „Retrogarde“, wobei sich der Begriff inhaltlich im Großen und Ganzen mit dem von IRWIN deckt. Miran Mohar (IRWIN) präzisiert bezüglich der Begriffe Retroavantgarde, Retro-Prinzip und Retrogarde in einem Interview:

The meaning of these words differed, as it is obvious from the expressions themselves. For IRWIN, in the first manifesto, this was declared as a principle, as a way of doing things. *Retro-principle* was connected to the organic eclecticism of Slovenian art; we accepted eclecticism by birth, we took it over as an obvious standpoint, even though everybody at the time was trying to speak about the ‘originality’ of Slovenian art.²⁷⁹

Avantgarde und Retrogarde

Während der Begriff ‚Retrogarde‘ aufgrund der formalen Ähnlichkeit zum Begriff ‚Avantgarde‘ eine Äquivalenzbeziehung zwischen diesen beiden Begriffen suggeriert, signalisiert das Präfix einen radikalen Unterschied: Die Retrogarde setzt sich von den auf die Zukunft gerichteten historischen Avantgardebewegungen ab, sie ist diesen in dieser Beziehung diametral entgegengesetzt. War das proklamierte Ziel der historischen Avantgardebewegungen die Schaffung etwas absolut Neuen, das sie durch den radikalen Bruch mit der Vergangenheit und der Tradition zu erreichen suchten, zeichnet sich das retrogardistische Prinzip im Gegensatz

²⁷⁷ Übersetzung von I. Arns.

²⁷⁸ Vgl. zu den Gründen des Verbots, das auch die Verwendung des Namens Laibach einschloss, Arns 2002, 35f.

²⁷⁹ Mohar, Miran. In: Richardson, Joanne: Neue Slowenische Kunst. Miran Mohar, Borut Vogelnik and Eda Čufer. Interview. In: *ArtMargins*. 16. Juni 2000.
<<http://www.artmargins.com/content/interview/richardson2.shtml>>.

zum Fortschrittspathos von Moderne und Avantgarde durch seinen „zirkulären“²⁸⁰ Charakter aus. Davor Matičević sieht den entscheidenden Unterschied zwischen den Konzepten der Avantgarde und dem retrogardistischen Prinzip der NSK in der Fixierung und der Bezugnahme auf die Vergangenheit: „Le groupe IRWIN exploite des propositions artistiques et idéologiques popularisées (schématisées), pour mettre en garde contre l'impact du passé en l'amplifiant démesurément, ce qui est directement opposé aux prises de position des avant-gardes qui veulent l'oublier en définissant le futur; il nomme ce procédé 'rétrogarde'.“²⁸¹ Im Gegensatz zu den historischen Avantgardebewegungen, die dem Prinzip der Innovation verpflichtet waren, zeichnen sich die Arbeiten der NSK durch Verwendung und Aneignung (engl. ‚appropriation‘) bereits bestehender bildlicher Ausdrucksformen aus.

Retrogarde I: Betonter Eklektizismus als authentische nationale Kultur

Im „Program skupine IRWIN“²⁸² und dem Manifest „Retro princip“²⁸³ (beide vom April 1984) behaupten IRWIN von sich, Begründer einer neuen authentischen nationalen slowenischen Kunst und Kultur zu sein. Kritikern der NSK gelten diese Äußerungen als Beweis für eine nationalistische Haltung der Künstler, die damit in den zu dieser Zeit in der slowenischen Teilrepublik bereits langsam anschwellenden Chor ‚separatistischer‘ und ‚nationalistischer‘ Stimmen einzufallen scheinen.²⁸⁴ Diese Vermutung übersieht jedoch die Grundlage, von der aus die Künstler diese (eigentlich an sich selbst schon maßlose) Aussage treffen. Erstens wird diese Forderung nach einer „Neuen Slowenischen Kunst“ von Mitgliedern einer Gruppe formuliert, die sich den provokativen deutschen Namen „Neue Slowenische Kunst“ gegeben hat; eine neue nationale Kunst also in einer fremden Sprache fordert. Zweitens setzt sich das, was von IRWIN als „neue slowenische Kunst“ bezeichnet und praktiziert wird, aus allen möglichen, nur nicht „originär slowenischen“ Elementen zusammen. Der deutsch titulierten „Neuen Slowenischen Kunst“ ging es unter dem Stichwort der „Affirmation“ von „National-

²⁸⁰ Vgl. Erjavec, Aleš/Gržinić, Marina: *Ljubljana, Ljubljana. The Eighties in Slovene Art and Culture*. Ljubljana, 1991. 89.

²⁸¹ Matičević, Davor: A propos d'une exposition. *Avant-gardes Yougoslaves*. Carcassonne, 1989. 14.

²⁸² IRWIN: Program skupine IRWIN. [Programm der Gruppe IRWIN]. (April 1984). In: *Problemi*, št. 6, Ljubljana, 1985. Wiederabdruck in NSK 1991, 114.

²⁸³ IRWIN: Retro princip. Princip manipulacije z memorijo vidnega potencirani eklektizem – platforma nacionalne avtentičnosti. [Retro principle. The principle of manipulation with the Memory of the visible emphasized eclecticism – The platform for national authenticity]. (April 1984). *Problemi*, št. 6, Ljubljana, 1985. Wiederabdruck in NSK 1991, 111.

²⁸⁴ Vgl. dazu Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2002: From Was ist Kunst? via Eastern Modernism to Total Recall. In: *ArtMargins*, 15. August 2002 <<http://www.artmargins.com/content/feature/arns.html>>; sowie Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2003: Kunstgeschichte als Fiktion. Von *Was ist Kunst?* über *Kapital* zum ‚Östlichen Modernismus‘. In: *Kunstforum International*, "Fiktion der Kunst, Kunst der Fiktion", hg. v. Thomas Wulffen, 2004 (im Druck).

kultur“ um eine perfide *Simulation* derselben. Scheint also IRWIN auf den ersten Blick mit ihrer Emphase der nationalen Kultur eine opportunistische Annäherung an nationalistische Tendenzen zu verfolgen, so erweist sich dies auf den zweiten Blick als sein genaues Gegenteil: Das Schlagwort der nationalen Kultur bzw. der „nationalen Authentizität“²⁸⁵ wird zwar verwendet, jedoch nur, um es umso umfassender zu entmachten. Nichts an der ‚nationalen Kultur‘ ist authentisch, alles ist auf Einflüsse von außen zurückzuführen, die nationale Identität ist eine radikal nicht-identische. Der „betonte“ oder „organische Eklektizismus“ fungiert, wie IRWIN in einem Interview 1988 betont, als Methode der Rekapitulation der durch die unterschiedlichsten Einflüsse geformten slowenischen Kultur:

Traditionally, Slovene, as well as Yugoslav artists, have been under the dominating influence of three or four cultures. This influence had a very evident role in the formation of Slovene modernism. [...] In Yugoslavia, after the era of state-sponsored official art incarnated in socialist realism, began a period of tolerance. All the international trends appeared, were adapted and made fashionable by a number of artists. After the period of state-controlled art with its formal and contextual norms, Western art appeared with its dogmas, theories and followers. [...] In a certain way, this discovery [of permanent artistic influences from the outside] constituted the original idea of NSK, which in its program assigned itself the task of establishing a kind of circulation. It is now completely clear that permanent eclecticism is the stuff of that specific Slovene culture. That is why we defined ourselves as the promoters of organic eclecticism.²⁸⁶

IRWIN sieht den Eklektizismus als ein unvermeidliches Charakteristikum aller kleinen Nationen, so auch Sloweniens. Kleine Nationen müssen sich von jeher stärker mit kulturellen Einflüssen von außen auseinandersetzen als große Nationen. Der Eklektizismus in den Arbeiten der NSK ist somit nicht stilistischer Plan, sondern organische Arbeitsmethode, die mit ihrem nationalen kulturellen Erbe in Einklang steht.²⁸⁷ Dementsprechend betont die Gruppe IRWIN, dass die Retrogarde nicht als „deliberate repetition of one or more previous styles [which is regarded as a matter of choice and views]“ interpretiert werden kann, denn: „In our minds eclecticism is historical fate.“²⁸⁸ Dieser „potencirani eklektizem“²⁸⁹ verweist auf die vielen verschiedenen kulturellen Einflüsse und Herrschaftscodes, die auf das geografische Territorium über Jahrhunderte eingewirkt und durch Vermischung, Transformation und Assimilation zur Entstehung einer spezifischen slowenischen Kultur beigetragen haben. Slowenien liegt in einem geografischen Raum, der gleichermaßen von östlichen und westlichen Kulturströmungen beeinflusst worden ist. Davor Matičević beschreibt die besonderen regionalen Bedingungen für die Entstehung des Eklektizismus:

²⁸⁵ IRWIN: Retro princip. In NSK 1991, 111.

²⁸⁶ IRWIN, Interview mit Anne Tronche (1988). In: NSK 1991, 122.

²⁸⁷ Vgl. Iles, Chrissie: Ewige Gegenwart. Über die slowenische Künstlergruppe IRWIN. In: *59to1*. Jan./Feb. 1989. 55f.

²⁸⁸ IRWIN, Interview mit Anne Tronche (1988). In: NSK 1991, 122.

²⁸⁹ IRWIN. Retro princip (1984). In: NSK 1991, 111.

Präsent ist [die wechselseitige Beeinflussung; I.A.] seit dem Diokletianspalast über die dalmatinischen Bauten der Gotik und der Renaissance, bis zum Barock der Vojvodina und den Oeuvres eines Plečnik oder Mestrovic. In diesem Raum betonter Unterschiede und gegensätzlicher Einflüsse sind heute entstehende Montagen voller komplexer Bedeutungen. Sie setzen sich nicht aus Kombinationen verschiedener Probleme der Malerei zusammen, die Bilder in ihnen werden vielmehr als Zeichen oder als Propagandatexte behandelt. Der komplizierten Komposition entsprechen auch komplizierte Botschaften. Denn sie addieren zweierlei Realitäten – die der Illusionen und die tatsächliche. Parallel dazu verläuft auch ein Wiederholungsprozess dieser neuen Kompositionen, ähnlich wie in der Propaganda oder im Agitprop, wodurch die Kunstwerke gleichzeitig glorifiziert und annulliert werden. Eine Strategie der Vernachlässigung des Originals wird verfolgt – gemäß der Logik, dass hierzulande der Kult des Meisterwerks nicht ausreichend gepflegt wird, dass dagegen ein Bewusstsein vom Multiple existiert – und ganz besonders von der *Idee* des Kunstwerks, die wichtiger ist als die *Materialisierung* selbst.²⁹⁰

Die Bedeutung eines Kunstwerkes liegt also – folgt man Matičević – in der von ihm verkörpertten Idee, weniger in der Festschreibung dieser Idee in einer bestimmten materiellen Realisierung. Diesem Verhältnis zum Kunstwerk entspricht auch eine Äußerung von IRWIN, die sich explizit auf die Verwendung des ‚schwarzen Kreuzes‘ und seiner (kontextuell bedingten) inhaltlichen Aufgeladenheit und Mehrdeutigkeit bezieht:

Malevič materialized the idea with his cross. [...] To us, the cross, with all its meanings and connotations it has gained by now, stands for one of the symbols from the picture book of European culture. The cross on a painting by IRWIN is therefore a method of translating this culture into consciousness, its mimesis. Nevertheless, for us, members of a small nation, the cross simultaneously takes on a different, fateful meaning. Our culture nails us into the center of the cross, into a crossing point of mad ambitions of the East and the West. It is an empty space, geometrically defined, but its significance has never been completely clarified. It is in here that we materialize our own ideas.²⁹¹

Retrogarde II, psychoanalytisch: Rückkehr zu kollektiven Traumata

Die Bildsprache des Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst besteht aus Zitaten und Kopien vorhandener Sprachen, also aus Wiederholungen. Der NSK geht es bei der Verwendung ‚fremder Originale‘ jedoch nicht primär um Kritik und Infragestellung von Begriffen wie Authentizität und Originalität. Marina Gržinić hat darauf hingewiesen, dass Imitation und Appropriation bei IRWIN nicht der Versuch ist, „to copy the paintings as such, to create ‘falsifications’ on the basis of photographs from that period and reproductions of originals, but [to recreate] a system, a *reconstruction of the system of thought*.“²⁹²

²⁹⁰ Matičević, Davor: Sandwich – Addition von Zeichen als Strategie des Widerstands. In: *Zeichen im Fluss*. Kat. Wien, 1990. 44. Hervorhebung von mir.

²⁹¹ IRWIN, Auszug aus einem Interview für *Audio Arts* (London 1988), in: NSK 1991, 120ff.

²⁹² Gržinić, Marina: U-Topia. In: *Retroavangarda*. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN. Kat. Visconti Fine Art Kolizej. Ljubljana, 1994. 3; Hervorhebung von mir.

Die für alle Gruppen der NSK verbindliche Arbeitsmethode des Retro-Prinzips bzw. der Retrogarde greift mittels eines „potencirani eklekticism“²⁹³ nicht wahllos auf den Zeichenvorrat des 19. und 20. Jahrhunderts zurück, sondern vielmehr wählt das Kollektiv für seine Arbeiten gezielt solche Elemente aus, die in den Text- oder Bildspeicher des kollektiven Gedächtnisses²⁹⁴ eingegangen sind und denen in diesem historischen Prozess ein ‚Mehr‘ oder *surplus* an Bedeutung zugekommen ist. Genauer: Die NSK appropriiert und rekapituliert in ihrer „retroprodukcija“²⁹⁵ solche Elemente (Bilder, Symbole, Texte und Formen der Rhetorik), die retrospektiv zu Erkennungszeichen bestimmter künstlerischer, politischer, religiöser oder technologischer ‚Erlösungsutopien‘ des 20. Jahrhunderts geworden sind. Diese sehr unterschiedlichen, immer auch ästhetisch ausformulierten ‚Erlösungsutopien‘ und ‚-ideologien‘ sind, wegen des ihnen inhärenten Drangs zur Verwirklichung der Utopien, im Verständnis der NSK unlösbar mit bestimmten kollektiven Traumata verbunden, die bis heute wirksam sind. Das Gledališče Sester Scipion Nasica schrieb 1983 in einem frühen Manifest:

Gledališče Sester Scipion Nasice pojmuje utopično nagon kot prirojeno in ne pridobljeno vrednost, ki obstaja v človeku kot želja po spoju s *Kozmičnim*, *Estetskim* in *Moralnim*. Zato oblikovanje *Stila* v Gledališču Sester Scipion Nasice ne more izhajati iz *Igralca*, *Prostora* ali *Režije*, temveč samo iz *Kulture* in *Civilizacije*, ki ju Gledališče Sester Scipion Nasice v svoji retroprodukciji obnavlja in vedno znova travmatizira.²⁹⁶

Das Theater der Schwestern Scipion Nasicas betrachtet den utopischen Instinkt als angeborenen und nicht erworbenen Wert, der im Menschen als Wunsch nach einer Verbindung mit dem *Kosmischen*, *Ästhetischen* und *Moralischen* besteht. Daher kann die Schaffung eines *Stils* im Theater der Schwestern Scipion Nasicas nicht aus dem *Schauspieler*, dem *Raum* oder der *Inszenierung* entstehen, sondern nur aus der *Kultur* und der *Zivilisation*, deren traumatische Erfahrungen von der Retro-Produktion des Theaters der Schwestern Scipion Nasicas rekapituliert werden.²⁹⁷

Die NSK vertritt die Ansicht, dass es nicht durch die Erarbeitung einer neuen Bildsprache, sondern ausschließlich durch *Wiederholung* dieser *traumatischen Texte* (also durch *Wiederholung*, ein Wieder-Hervor-Holen im wörtlichen Sinne, Zurückholung, Revision) möglich sei, die speziellen Punkte in der Geschichte zu benennen und zu verarbeiten, in denen das

²⁹³ IRWIN: Retro princip (1984). In: NSK 1991, 111.

²⁹⁴ Vgl. Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/Main, 1991. [*La mémoire collective*]. Halbwachs definiert das kollektive Gedächtnis als übergreifenden, verbindenden Rahmen, der die individuellen Gedächtnisse aller Zeiten und Völker in dem Begriff des ‚menschlichen Geistes‘ zusammenfasst. Das kollektive Gedächtnis bildet das Fundament für zwischenmenschliche Beziehungen, weil es dem Individuum die Möglichkeit gibt, das, was allen Menschen gemeinsam ist, im Sinne eines Wiedererkennens intuitiv zu erfassen.

²⁹⁵ Gledališče Sester Scipion Nasice: Ilegala. Prvo sestrsko pismo. [Underground: The First Sisters Letter] (1983). In: NSK 1991, 163.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Übersetzung I. Arns.

Umschlagen von utopischen Ansätzen in traumatische Erfahrungen festzumachen ist. Einen solchen Punkt erkennt die NSK z.B. in der gegen Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts vollzogenen Assimilation bzw. der Aufhebung der künstlerischen Avantgarden in totalitäre Systeme bzw. ihrer Indienstnahme durch totalitäre Systeme: „[T]he avant-garde movements were shattered in their contact with ideologies. The NSK project is set in this very conflict in which the avant-garde movements lost in their fight with politics of all kinds.“²⁹⁸ Mittels Aneinanderkopplung von Zeichen aus russischem Suprematismus und sozialistischem Realismus fragt die NSK jedoch ebenso nach Kompatibilitäten bzw. Inkompatibilitäten der Systeme Avantgarde und Totalitarismus. Eda Čufer und IRWIN betonen 1993 rückblickend den psychoanalytischen Charakter der Retrogarde gerade in Bezug auf die Rekapitulation der Erfahrungen der historischen Avantgarde:

Retro avangarda temeljni je umjetnički postupak Neue Slowenische Kunst, a zasniva se na premisi da se traume iz prošlosti koje utječu na sadašnjost i budućnost mogu zaliječiti samo povratkom na početne konflikte. Moderna umjetnost nije još nadvladala sukob što ga je uzrokovala brza i djelotvorna asimilacija povijesnih avangardnih pokreta u sisteme totalitarnih država. Uobičajeno shvaćanje avangarde kao fundamentalnog fenomena 20. stoljeća opterećeno je strahom i predrasudama. S jedne strane, to se razdoblje naivno glorificira i mitologizira, dok se s druge strane s birokratskom pedanterijom nabrajaju zloupotrebe, kompromisi i neuspjesi toga doba kako bi nas podsjetili da se ta veličanstvena zabluda ne smije ponoviti.²⁹⁹

Retroavantgarde ist die grundlegende künstlerische Arbeitsweise der Neuen Slowenischen Kunst. Sie basiert auf der Annahme, dass Traumata aus der Vergangenheit, die sich auf die Gegenwart und die Zukunft auswirken, nur durch eine Rückkehr zu den ursächlichen Konflikten geheilt werden können. Die moderne Kunst hat noch nicht den durch die rapide und effiziente Assimilierung der historischen Avantgardebewegungen in die Systeme totalitärer Staaten entstandenen Konflikt verarbeitet. Die allgemeine Wahrnehmung der Avantgarde als eines bedeutenden Phänomens der Kunst des 20. Jahrhunderts ist mit Angst und Vorurteilen belastet. Einerseits wird diese Periode auf naive Weise glorifiziert und zum Mythos verklärt, andererseits werden ihre Missbräuche, Kompromisse und Fehlschläge mit bürokratischer Pedanterie gezählt, um uns daran zu erinnern, dass diese großartige Verblendung nicht wiederholt werden darf.³⁰⁰

²⁹⁸ “Analyzing the anatomy of the avant-garde movements in history, we discovered a deficiency which will not permit us to repeat their myths, although their thoughts and motifs recur in our work. [...] Our point of departure is the awareness that previous artistic strategies were inevitable. The avant-garde movements wanted to transform the world and enforced negation as the method for achieving this goal. Because they proclaimed freedom and believed in it, they were joined by that part of the body politic which was enthusiastic about the idea of liberation. Totalitarianism made a cult of it using the slogan of 'permanent revolution'. However, freedom still means to be free and not to be liberating oneself.” (IRWIN, Auszug aus einem Interview für Audio Arts (London 1988). In: NSK 1991, 120 ff.).

²⁹⁹ Čufer, Eda & IRWIN: NSK Država v času (1993). In: IRWIN: *Zemljopis Vremena/Geography of Time*. Kat. Umag, 1994.

³⁰⁰ Übersetzung I. Arns.

Die NSK wiederholt bzw. durchlebt noch einmal diese traumatische Erfahrung der künstlerischen Avantgarde, indem sie sich – so schreibt Mojca Oblak – mit dieser Erfahrung, die auch stellvertretend für andere historisch bedingte Traumata steht, identifiziert:

Retro-principle is historical ‘re-make’, an idea based on the premise that traumatic experiences from the past affecting the future (actual on all levels and territories of domination, socialism, Nazism...etc.) can be overcome only by radical identification. This involves the direct repetition of totalitarian actions and images. Retro principle does not embody critical distance (and, indeed, rejects the fabrication of meaning as an ironical-critical position).³⁰¹

Das Materialrepertoire der einzelnen Gruppen der NSK ist unterschiedlichster, sowohl lokalspezifischer als auch internationaler Herkunft. Die Gruppe Laibach Kunst erklärte die Elemente „taylorizem, bruitizem, nazi kunst, disco“³⁰² zu den Grundlagen ihrer Arbeit. In der Musik von Laibach finden sich brachiale Marschrhythmen, gesampelte Akkorde aus klassischer Musik, Partisanen- und Volkslieder, Tito-, Mussolini- und Hitler-Zitate sowie lateinische Kirchengesänge. Die Bildsprache von Laibach Kunst bestand u.a. aus Zitaten von Agitprop, totalitärer Ästhetik bzw. Rhetorik und aus Zitaten vieler Motive von John Heartfield. In der Bildwelt von IRWIN finden sich Zitate aus Ikonenmalerei, Partisanengrafik, Suprematismus, nationalsozialistischer bzw. faschistischer Ästhetik und aus der Volkskunst; die Motive Adler, Hirsch, Sämann, Kreuz sowie die Genres der Landschaftsmalerei und des Stillebens werden leitmotivisch verwendet. Lenin- und Stalinportraits tauchen neben religiösem Kitsch auf; Zitate aus dem Sozialistischem Realismus werden mit Motiven der sowjetrussischen Avantgarde der 1920er Jahre kombiniert und von Bildern aus der westlichen Moderne (z.B. von Pollock und Duchamp) bzw. der westlichen Warenwelt überlagert. Das Theaterensemble Gledališče Sester Scipion Nasice, das Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* und das Kozmokinetični kabinet Noordung arbeiten vor allem mit Zitaten aus der konstruktivistischen Bühnentradition (Mejerchol’d, Tairov, Vachtangov). In seinen Choreographien griff es die von V. E. Mejerchol’d in das sowjetrussische Theater der 1920er Jahre eingeführte Arbeitsmethode der *biomechanika* auf. Als Textvorlagen für die ‚retrogardistischen Happenings‘ des Ensembles dienen Bühnenstücke u.a. von Bertolt Brecht und Ernst Toller, die entsprechend modifiziert und aktualisiert werden. Bühnenbild und Musik werden oft von IRWIN und Laibach (bzw. den verschiedenen Untergruppen von Laibach) unter Verwendung des be-

³⁰¹ Oblak, Mojca: Neue Slowenische Kunst and New Slovene Art. *Art & Design*. London, No. 35/1994. Thema: “New Art from Eastern Europe: Identity and Conflict”. 9-17. Hier: 13. Zum Vergleich von Überidentifizierung und Remythologisierung vgl. Arns 2004 [in Vorbereitung].

³⁰² Laibach: 10 Točk Konventa [1982]. In: NSK 1991, 18-19. Hier 18.

schriebenen Zeichenmaterials erarbeitet und lassen die Aufführungen des Theaterkollektivs zu semiotisch hochkomplexen Performances werden.

Retrogarde III: Radikale intertextuelle Praxis. Das Original als Mosaik von Texten

Die Prinzipien, nach denen sich die NSK für die Verwendung bestimmter ‚symbolischer Formen‘ entscheidet, sind weniger in der Qualität oder der virtuos-künstlerischen bzw. technischen Ausführung eines Bildes zu suchen, als vielmehr darin, inwieweit ein Bild retrospektiv zum Ausdruck bzw. zur ‚symbolischen Form‘³⁰³ seiner Zeit geworden ist und als solche allgemein auch rezipiert wird. IRWIN betont die Bedeutung dieses Auswahlverfahrens in einem Interview: „The quality of painting is not of primary importance, and neither is virtuosity. The thing that matters is whether a painting is able to produce *such a form as coincides with its time*.“³⁰⁴ Die Entscheidung für bestimmte Bildvorlagen wird demnach dadurch beeinflusst, mit welchem Stärkegrad die Bilder im Laufe der Geschichte in ein ‚kollektives Bewusstsein‘ (‚subjekt spoznanja [je] enoten‘³⁰⁵) oder ein die Gesamtheit aller existierenden künstlerischen und ideologischen Texte enthaltendes kollektives Bildarchiv eingegangen bzw. zur ‚kollektiven Erinnerung‘ geworden sind. Durch diesen Prozess, den ich in Kapitel 4.2.2. auch als ‚Akkumulation von Konnotationsschichten‘ beschreibe, werden bestimmte Artefakte durch die ihnen zeitlich folgende historische Entwicklung nachträglich mit zusätzlichen Bedeutungen aufgeladen, die sie bei ihrer Entstehung noch nicht enthielten. Susanne Holthuis spricht diesbezüglich auch von einer ‚Bedeutungsmodifizierung‘.³⁰⁶ Mit ihrem Eintritt in das kollektive Gedächtnis und der subsequenten, vom Autor nicht zu beeinflussenden Ansammlung von Bedeutungsschichten vollzieht sich auch eine partielle oder vollständige Ablösung des Bildes von seinem individuellem Autor.

Bei den Bildern, die die NSK appropriiert, handelt es sich jedoch nicht nur um solche Artefakte, die durch das Eingehen in den kollektiven Bildspeicher bzw. durch die geschichtliche Rezeption von ihren konkreten, individuellen Autoren/Schöpfern ‚expropriert‘ werden. Das

³⁰³ Ernst Cassirer geht in seiner 1923-29 erschienenen *Philosophie der symbolischen Formen* davon aus, dass der Mensch nicht in einem bloß natürlichen Universum lebt, sondern dass er die Welt durch Sprache, Mythos bzw. Religion und Kunst vermittelt erfährt, und zwar über sie als ‚symbolische Formen‘. Unter einer ‚symbolischen Form‘ versteht Cassirer „jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“ (Cassirer, Ernst: *Sprache und Mythos*. In: Ders.: *Wesen und Wirken des Symbolbegriffes*. Darmstadt, 1956. 175). Der philosophische Symbol-Begriff von Cassirer ist von dem zu unterscheiden, was im nicht-spezifischen Sprachgebrauch als ‚Symbol‘, ‚Symbolik‘ verstanden wird.

³⁰⁴ IRWIN, in: *Transcentrala (Neue Slowenische Kunst Država v času)*. Video von Marina Gržinić & Aina Šmid, 20.05 min, Ljubljana 1993.

³⁰⁵ Gledališče Sester Scipion Nasice: *Underground - Retrogardistični Dogodek Hinkemann* (1983). Dokument, C5. In: NSK 1991, 164.

³⁰⁶ Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen, 1993. 114.

Künstlerkollektiv vertritt eine viel weitgehendere These, die sich vor allem auf die künstlerische *Produktion* – auch die eigene – bezieht: Kunstwerke werden als radikal intertextuell gedacht, weniger als kontextlose ‚Originale‘, denn als materialisierte Knoten- oder Kreuzungspunkte in einem prinzipiell unendlichen Prozess oder System von Verweisungen. IRWIN drückte dies 1988 in einem Interview folgendermaßen aus: „If we ask ourselves whether Matisse achieved the unique expression in his painting by himself, the answer is no. A work of art continues some other work of art, consciousness continues consciousness.“³⁰⁷ Es ist nur konsequent, wenn die NSK auch ihre eigene künstlerische Produktion, die ja mittels appropriationistischer Strategien dieses unendliche System von Verweisungen sichtbar macht, nicht als etwas ‚Authentisches‘, also als ein in einem Künstler-Individuum entspringendes ‚Original‘ betrachtet. Wenn es keine Originale gibt, können diese folglich auch nicht zitiert werden, geschweige denn, dass die eigene Arbeit signiert werden könnte (die Gruppe IRWIN produziert ihre Bilder als Kollektiv und versieht diese am Schluss mit einer Metallplakette, auf die „IRWIN“ und das Entstehungsjahr eingraviert wird). Diese logische Unmöglichkeit des Zitierens und Signierens formuliert das Gledališče Sester Scipion Nasica 1983/84 folgendermaßen:

Retrogardizem je umetnost iz umetnosti. V retrogardizmu je subjekt spoznanja enoten in več. Zgodovinski dokumenti so kot vsota izrazov posameznih subjektov hkrati tudi izraz enotnega subjekta spoznanja. Zato retrogardist ne citira dokumentov, ki jih združuje, niti ne podpisuje svojih lastnih del. Ideja umetniške kraje je v retrogardizmu ontološko zanikana; »vsakdo, ki misli misel Natalije Gončarove, je Natalija Gončarova!«³⁰⁸

Retrogardismus ist Kunst aus Kunst. Im Retrogardismus ist das Subjekt der Kognition einheitlich und ewig. Historische Dokumente, als die Summe aller individuellen Ausdrucksweisen sind auch Ausdruck eines einheitlichen Subjektes der Kognition. Daher zitiert der Retrogardist nicht die Dokumente, die er kombiniert, und ebensowenig signiert er seine eigenen Arbeiten. Die Idee künstlerischen Diebstahls ist im Retrogardismus ontologisch unmöglich; „jeder, der die Gedanken Natal’ja Gončarovas denkt, ist Natal’ja Gončarova!“³⁰⁹

In dem von der NSK theoretisch ausformulierten und in die künstlerische Praxis überführten Begriff des Eklektizismus drückt sich somit eine Betrachtungsweise aus, die, so Peter Weibel, „Kunstwerke nicht so sehr als individuelle Expression, als persönliches Ausleben interpretiert, sondern annimmt, dass Kunstwerke in Bezug auf frühere Kunstwerke und die sie bestimmenden Kodes und Konventionen erschaffen werden. Ein Kunstwerk ist also nur ein Punkt in

³⁰⁷ IRWIN, in einem Interview für *Audio Arts* (London 1988). In: NSK 1991. 120 ff.

³⁰⁸ Gledališče Sester Scipion Nasice: Underground - Retrogardistični Dogodek Hinkemann (1983). Dokument, C5. In: NSK 1991, 164. Auch veröffentlicht als 'Exorcism - Retrogarde Event Marija Nablocka'. In: *Kozmokineto Gledališče Rdeči Pilot*. Programmheft. Galerija Equina. Ljubljana, 1988.

³⁰⁹ Übersetzung I. Arns.

einem Netzwerk von historischen Bezügen.³¹⁰ Diese Sichtweise ähnelt der radikalen poststrukturalistischen Intertextualitäts-Konzeption,³¹¹ die Julia Kristeva 1966 in ihrem Aufsatz „Le mot, le Dialogue et le Roman“ formuliert hat: „[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.“³¹² Kristeva radikalisiert Bachtins Dialogizitäts-Begriff nicht nur, in dem sie Intertextualität als eine allgemeine Eigenschaft von Texten festlegt und Textualität als Intertextualität denkt, sondern auch indem sie – in der Konsequenz ihrer ideologiekritischen Perspektive – Text als ‚Gesellschaft‘ oder ‚historio-kulturelles‘ Paradigma erfasst und daher, so Susanne Holthuis, „einen total entgrenzten Textbegriff einführt, der [...] als ‚transsemiotisches Universum‘ bzw. als Konglomerat aller Sinnsysteme und kulturellen Codes gedacht wird, sowohl in seiner synchronen wie auch in seiner diachronen Vernetzung“ (Holthuis 1993, 14). Der Text ist für Kristeva nur noch als universaler Intertext denkbar, als – wie Holthuis bemerkt – „der gesamte Bestand soziokulturellen Wissens, an dem jeder Text partizipiert, auf ihn verweist, aus ihm entsteht und sich wieder in ihm auflöst“ (ebd, 15). Intertextualität beschreibt somit nicht nur die intentionalen Bezüge auf andere Texte, sondern ist eine grundlegende Eigenschaft *aller* Texte. Kristevas Intertextualitäts-Konzept, das den Dialog intendierender Sprecher (Intersubjektivität) durch den Dialog von Texten (Intertextualität) ersetzt, ist Teil des poststrukturalistischen Projekts der Subjektdezentrierung, das über die Unterminierung auktorialer Intentionalität zur Konzeption einer subjektlosen Produktivität des Textes gelangte und somit eng mit Barthes' Konzept vom „Tod des Autors“ verbunden ist.

Die Retrogarde der Neuen Slowenischen Kunst kann als intensiv intertextuell bezeichnet werden: Sie ist – in der Weise, wie sie verschiedene Texte miteinander befragt – in höchstem Maße referentiell, kommunikativ und dialogisch, sie zeichnet sich durch Strukturalität aus, d.h. die Prätexte werden zur strukturellen Folie eines ganzen Textes, sie verfährt extrem selektiv und ist autoreflexiv, d.h. die NSK thematisiert implizit und explizit die intertextuelle

³¹⁰ Weibel, Peter: Probleme der Neo-Moderne. In: Ders. (Hg.): *Identität : Differenz*. Kat. Graz, 1992. 19.

³¹¹ Der Begriff der ‚Intertextualität‘, der in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre durch Julia Kristeva geprägt wurde, und in seiner frühen, poststrukturalistischen Ausprägung mit einem sehr weit gefassten Text-Begriff operierte („universaler Intertext“ bei Kristeva, Barthes, Riffaterre, Grivel, Bloom, Derrida), wurde aufgrund seiner undifferenzierten Universalität seit Ende der 1960er Jahre stark kritisiert. Vielfach erfolgte eine restriktive Begriffsbestimmung und Einengung v.a. bei deutschen und ganz dem Strukturalismus verpflichteten Kritikern, die auf Anwendung, d.h. quantitative Feststellbarkeit ausgerichtet sind. Vgl. dazu Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985. 1-30. Zur Intertextualitätsdebatte im slawistischen Kontext vgl. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hg. v. Wolf Schmidt und Wolf-Dieter Stempel (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Literarische Reihe, hg. v. A. Hansen-Löve), Wien 1983; Stierle, Karheinz: Werk und Intertextualität, in: *Dialog der Texte*, a.a.O. 7-26; Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main, 1990.

³¹² Kristeva, Julia: Le mot, le Dialogue et le Roman. In: Dies. *Σημειωτική [Sémeiotikè] Recherches pour une Sémanalyse*. Paris, 1969. 146.

Verfasstheit ihrer künstlerischen Texte.³¹³ Dies gilt im übrigen auch für viele Vertreter des Moskauer Konzeptualismus und die Soz-Art. Interessant ist jedoch die Frage danach, auf welche Weise ein Dialog zwischen den einzelnen Texten bzw. Elementen hergestellt wird und was dieser Dialog intendiert.³¹⁴ Renate Lachmann fasst in *Gedächtnis und Literatur* Intertextualität als ein Zusammenspiel von manifestem Text, Referenztext und Referenzsignal. Der sich aus diesem Zusammenspiel generierende implizite Text wird zum „Ort der Überschneidung von präsentem und absentem Text, [zum] Ort der Interferenz von Texten“ (Lachmann 1990, 63). In einer solchen intertextuellen Konstellation geht es um die „semantische Explosion, die in der Berührung der Texte geschieht, um die Erzeugung einer ästhetischen und semantischen Differenz“ (ebd., 57). Es scheint, so schreibt Lachmann weiter,

als affiziere die im manifesten Text durch Intertextualität gewonnene Sinnkomplexion auch den Referenztext, als erfasse der sinndynamisierende Prozeß beide Texte [...]. Der evozierend-referierende (und usurpierende) Text stört den fremden Text gleichsam auf, bringt dessen zur Ruhe gekommenes Zeichengefüge in Bewegung und lässt ihn im nachhinein zum Aktanten werden, der mit Frage und Antwort ‚reagiert‘. (Lachmann 1990, 60)

Ein solches Verständnis von Intertextualität begreift diese eben nicht als bedeutungsleere und intentionslose (statische) Verweisung.³¹⁵ Das Aufstören und Befragen des Referenztextes sowie das daraus folgende Aktivieren und in Bewegung bringen der fremden Texte findet sich dabei sowohl bei der Neuen Slowenischen Kunst als auch im Moskauer Konzeptualismus und der Soz-Art.

Retrogarde und Appropriation Art

Formal bilden die Retrogarde und frühere Formen der ‚Aneignungskunst‘ in Jugoslawien zu Anfang der 1980er Jahre eine Analogie zur *Appropriation art*, einer Spielart der westlichen Postmoderne. Mit dem Begriff der *Appropriation art* wurde in der ersten Hälfte der 1980er Jahre vor allem in den USA eine Kunstrichtung bezeichnet, die fremde Bilder zitierte und sich schon vorhandener Ästhetiken bediente. Dieser Richtung sind u.a. Elaine Sturtevant, Sherrie Levine, David Salle, Mike Bidlo, Carlo Maria Mariani und im weiteren Sinne auch Cindy Sherman zuzurechnen. Diese ‚Plagiatkunst‘ wurde mit ihrer Appropriation einzelner Bilder

³¹³ Vgl. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985. 1-30.

³¹⁴ Dies wird in Kapitel 4 analysiert.

³¹⁵ Vgl. Stierle 1983, 15.

und ganzer Kunststile und deren Verwendung als „ready esthetics“³¹⁶ zu einer typischen Kunstform der 1980er Jahre: „Replicating, copying, redoing the styles of the past has become commonplace in the art practice of the eighties“ (Dimitrijević 1986, 54).

Der Begriff der „ready esthetics“ bezieht sich ganz offensichtlich auf den von Marcel Duchamp geprägten Begriff des *ready made* (dt. ‚bereits fertig‘, ‚fertig gemacht‘). Beispiele für Duchamps *ready made*s sind z.B. das Objekt *L.H.O.O.Q.*³¹⁷ (1919), für welches Duchamp eine mit einem Bärtchen versehene Postkartenreproduktion der *Mona Lisa* verwendete, wie auch das Objekt *Fountain* (1917), ein umgekehrtes Pissoir, das Duchamp mit der Signatur *R. Mutt 1917* versah. Die eigentliche Rezeption von Marcel Duchamp begann zwar erst mit dem Aufkommen von Fluxus in den 1960er Jahren,³¹⁸ war aber seither ein äußerst wichtiger konzeptueller Bezugspunkt für unterschiedliche Strömungen in der bildenden Kunst. Von den ästhetischen und semantischen Transformationen, die das Duchampsche *ready made* vollzog, war – so Dimitrijević – die Veränderung des Konzeptes der Originalität die wichtigste:

One of the aspects of the ready-made is that it attacks the fundamentals of the traditional axiology of art – the very criterion of originality. The concept of authenticity closely connected with the notion of individual creativity and individual genius that was born out of the philosophy of humanism has, with slight modifications, survived from the dawn of the Renaissance to the present day. The ready-made operation challenges this concept by replacing artistic creation with the act of appropriating an anonymous industrial product. (Dimitrijević 1986, 50)

Es ging in der *Appropriation art*, die sich, so Dimitrijević, eine „bewusst eklektizistische Haltung“ zueigen machte, um eine radikale Verweigerung von Begriffen wie künstlerischer Originalität, Authentizität und individueller Kreativität. Kennzeichnend für die *Appropriation art* war die Verwendung und Konfiszierung bereits existierender künstlerischer Paradigmen und historischer Stile. Der Warencharakter des Kunstwerkes sollte durch Kopieren und die Reproduktion schon vorhandener Stile außer Kraft gesetzt werden. Zu diesem Zweck wurden Kunstwerke aller möglichen Epochen kopiert, allerdings ohne dass eine Verbindung zu ihrer ursprünglichen Bedeutung hergestellt wurde: Zitate aus der Kunstgeschichte wurden – so Dimitrijević – in der *Appropriation art* übernommen als „generally accepted signs, which, depleted of their conventional meanings, can be built into new semantic structures.“³¹⁹ Die Gesamtheit der vorhandenen Stile und Richtungen wurde als reines Formeninventar begriffen,

³¹⁶ Dimitrijević, Braco: *Tractatus Post Historicus*. Edition Dačić. Tübingen, 1976. Zit. nach: Dimitrijević, Nena: Alice in Culturescapes. In: *Flash Art*, Nr. 129, Sommer 1986. 51.

³¹⁷ Spricht man die einzelnen Buchstaben des Akronymes *L.H.O.O.Q.* französisch aus, so ergibt sich folgender Wortsinn: „Elle a chaud au cul“ („Ihr ist heiß am Hintern“).

³¹⁸ Vgl. Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln, 1992.

³¹⁹ Dimitrijević 1986, 53; Hervorhebung von mir.

dessen man sich bedienen konnte. So entstand eine teils ironische, teils nostalgische, teils kitschige „Imitationskunst“³²⁰ – als postmodernes „Pastiche“ (Jameson 1989, 62).

Craig Owens hat für die US-amerikanische *Appropriation art* der frühen 1980er Jahre den Arbeitsbegriff der Allegorie vorgeschlagen:³²¹

Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands, the image becomes something other [grch. *allos* = anderes + *agoreuei* = sprechen; Anm. d. Vf.]. He *does not restore an original meaning* that may have been lost or obscured [...]. Rather, he adds another meaning to the image.³²²

Künstler wie Sherrie Levine, Cindy Sherman und Robert Longo generieren Bilder durch die Reproduktion anderer, schon bestehender Bilder und kultureller Repräsentationen. Die appropriierten Bilder können Photographien sein (im Fall von Levine), *film stills* (Sherman, Longo) oder Zeichnungen (Levine), oft sind diese appropriierten Bilder schon selbst Reproduktionen. Wie Owens – und übereinstimmend auch Dimitrijević – betonen, verwenden die Künstler der *Appropriation art* bereits bestehende Bilder und Repräsentationen und bauen diese in neue semantische Strukturen ein, *ohne* jedoch die originale Bedeutung („*original meaning*“) der verwendeten Bilder zu evozieren bzw. zu rekonstruieren. Owens hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der konzeptuelle Ansatz der *Appropriation art* auf die Entleerung der Bilder zielt; auf das Abstreifen der in den Bildern ursprünglich enthaltenen Bedeutung: „However, the manipulations to which these artists subject such images work to *empty them of their resonance, their significance, their authoritative claim to meaning*.“³²³

Genau in diesem Punkt nun lässt sich der inhaltlich-konzeptuelle Unterschied zwischen den auf den ersten Blick formalästhetisch ähnlichen Verfahrensweisen der *Appropriation art* und der Retrogarde der NSK feststellen. Während die Arbeiten der Künstler der US-amerikanischen *Appropriation art* in ihrer Verwendung existierender Formen und Bilder eine gleichzeitige semantische Entleerung der appropriierten Bilder vollziehen, diese Originale also nur formal – d.h. unter Auslassung der ursprünglichen originalen Bedeutung – zitieren, geht es IRWIN bzw. der NSK – wie Gržinić mehrfach betont hat – um eine „*reconstruction of*

³²⁰ Jameson, Fredric: Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huyssen, Andreas/ Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eine kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg, 1989. 62.

³²¹ Owens, Craig: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. In: *October*, Nr. 12/13, 1980, Teil 1 S. 67-86 (Nr. 12) und Teil 2 S. 59-80 (Nr. 13).

³²² Owens 1980, 1. 69. Hervorhebung von mir.

³²³ Owens 1980, 1. 69. Hervorhebung von mir.

*the system of thought.*³²⁴ Die in den Bildern von IRWIN verwendeten ‚Originale‘ vereinigen in sich viele mögliche Bedeutungsebenen; sie zeichnen sich durch eine (kulturhistorisch bedingte) semantische Mehrfachcodierung aus, die durch die komplexen Bildstrukturen (Montagen, Collagen) nicht überdeckt, sondern geradezu betont wird. Zieht man Pfister heran, so kann die Retrogarde der NSK (und übrigens auch Teile des sowjetischen Postutopismus), im Gegensatz zur *Appropriation art*, als *intensiv intertextuell* bezeichnet werden, denn sie erfüllt alle von Pfister geforderten Kriterien. Die *Appropriation art*, von Jameson verächtlich als „Imitationskunst“ tituiert, ist im Gegensatz zur Retrogarde nur *schwach kommunikativ*. Hier bildet sich keine so intensive, den Prätext kommentierende, perspektivierende und interpretierende Metatextualität, die – wie in der Retrogarde – eine Anknüpfung an den Prätext bzw. eine Distanzierung zu ihm erkennen lässt. Es ist vor allem IRWINs komplexe kulturhistorische Ausrichtung, die mit ihrer retrospektiven Analyse bzw. ihrer historischen Retrospektion die Elemente der (slowenischen) Kultur kritisch evaluiert und so der Retrogarde eine im Wortsinn eigenartige Position innerhalb der Postmoderne verschafft. Zwar ähnelt das Retro-Prinzip auf den ersten Blick postmodernen Strategien, es ist aber nur, wie Želimir Košćević bemerkt, „postmoderne[...] Maquillage, die der Gruppe von der formalen Seite her die Legitimität des Zeitgenössischen verleiht.“³²⁵ Der Eklektizismus der NSK erweist sich somit – eben wegen seiner weiter oben geschilderten (von der NSK immer wieder betonten) „organischen“ Entsprechung bzw. Rekapitulation der slowenischen Nationalkultur – als eine spezifische Version von Postmoderne, auch wenn dies von RezensentInnen wie von den Künstlern selbst wiederholt abgestritten wird: „Retro-principle as the basic artistic strategy of NSK is not the chaotic excessive multitude which postmodern ‚style‘ demands. It is experienced rather as historical fatality” (Oblak 1994, 12).

Retrogarde, Überidentifizierung und die „impossible complicity“ der *Appropriation art*

Trotz dieser soeben beschriebenen Differenz ist die retrogardistische Arbeitsmethode – neben dem Einfluss Malevičs bzw. Goran Đorđevićs³²⁶ – recht früh von Appropriationstendenzen der amerikanischen Postmoderne beeinflusst worden. Dies lässt sich anhand einiger Arbeiten Cindy Shermans rekonstruieren, die der schon beschriebenen *Appropriation art* zugerechnet werden. Die photographische Serie *untitled studies for film stills* besteht aus Selbstbildnissen

³²⁴ Gržinić, Marina: U-Topia. In: *Retroavangarda. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, Irwin*. Kat. Visconti Fine Art Kolizej. Ljubljana, 1994. 3-4. Hier: 3. Hervorhebung von mir.

³²⁵ Košćević, Želimir: Die Gruppe IRWIN und die Neue Slowenische Kunst. In: *IRWIN/Neue Slowenische Kunst*. Kat. Düsseldorf, 1989. o. S.

³²⁶ Vgl. dazu Arns 2002, 44-48.

Shermans, in denen die Künstlerin weibliche Stereotypen aus amerikanischen Filmen der 1950er und 1960er Jahre appropriiert. Sherman arrangiert diese Photographien mit höchster Präzision, um eine möglichst genaue Replik des Originalbildes zu rekonstruieren. Diese von Sherman verwendeten Bilder weiblicher Stereotypen beschreibt Craig Owens als “specular models of femininity projected by the media to encourage imitation, identification; they are, in other words, tropes, figures” (Owens 1980, 2. 77). Das Paradoxe an Shermans Arbeiten ist, dass es der Künstlerin durch eine möglichst präzise Imitation bzw. Rekonstruktion des Bildes (das jedoch als Kopie bzw. Rekonstruktion erkennbar bleibt) gelingt, genau diese weiblichen Identifikationsmodelle zu dekonstruieren:

[A]n unresolved margin of incongruity [sustains] in which the image, freed from the constraints of referential and symbolic meaning, can accomplish its ‘work’. That work is, of course, the deconstruction of the supposed innocence of the images of women projected by the media, and this Sherman accomplishes by *reconstructing those images so painstakingly, and identifying herself so thoroughly*, that artist and role seem to have merged into a seamless whole [...].³²⁷

Hier lässt sich eine – wenn auch nicht thematische – so doch strategische Parallele zur Vorgehensweise der NSK (Überidentifizierung, Dekonstruktion) erkennen. Craig Owens hat die Vorgehensweise Shermans als eine ‚unmögliche Komplizenschaft‘ mit den Bildern, die die Künstlerin bloßzustellen gedenkt, beschrieben. Owens konstatiert eine

impossible complicity inscribed within Sherman's works, a complicity which accounts for their allegorical mode. For if mimicry is denounced in these images, it is nevertheless through mimetic strategies that this denunciation is made. We thus encounter once again the unavoidable necessity of *participating in the very activity that is being denounced precisely in order to denounce it*.³²⁸

Diese von Owens in den Arbeiten Shermans als dekonstruktive ‚complicity‘ (dt. Mitschuld, Komplizenschaft) beschriebene Strategie war den späteren Mitgliedern der Neuen Slowenischen Kunst zu Beginn der 1980er Jahre bekannt. Einige von Cindy Shermans Arbeiten aus der Serie *untitled studies for film stills* waren Teil der 1982/83 unter dem Titel *Back to the USA* durch westeuropäische Städte wandernden Gruppenausstellung amerikanischer Künstler. Die Gruppe R IRWIN S³²⁹ zeigte Anfang 1984 unter eben diesem Titel (*Back to the USA*) in

³²⁷ Owens 1980, 2. 77 f. Hervorhebung von mir.

³²⁸ Owens 1980, 2. 79. Hervorhebung von Owens.

³²⁹ Vor der Gründung der NSK nannte sich Irwin zunächst „Rose IRWIN Sélavy“. Dieser Name stellt einen Bezug zu Marcel Duchamp her, der seit 1920 als eines seiner Pseudonyme Rose Sélavy („Rose - c’est la vie“) benutzt hatte. Der Name „Rose IRWIN Sélavy“ wurde jedoch bald zu „R IRWIN S“ verkürzt – und schließlich 1984, nach Gründung der NSK, zu IRWIN. Das IRWIN-Logo mit dem typischen Schriftzug stammt angeblich von einem Uhrmacher gleichen Namens aus Cincinnati. Mitglieder von IRWIN sind:

der ŠKUC Galerija in Ljubljana eine vollständige Rekonstruktion dieser Ausstellung. Dieses Appropriations-Projekt von R IRWIN S kann als die früheste Ausformulierung der konzeptuellen Prämissen des sich einige Monate später zur NSK zusammenschließenden Künstlerkollektivs gelten.³³⁰

Dušan Mandić (Ljubljana 1954), Miran Mohar (Novo Mesto 1958), Andrej Savski (Ljubljana 1961), Roman Uranjek (Trbovlje 1961), Borut Vogelnik (Kranj 1959).

³³⁰ Marina Gržinić betonte 1995 in einem Vortrag, dass das in den Arbeiten der amerikanischen Künstlerin Cindy Sherman angewendete Prinzip der ‚Rekonstruktion‘ einen bedeutenden Einfluss auf die erstmals 1984 von der NSK theoretisch ausformulierte Arbeitsmethode der Retrogarde ausgeübt hat. Vgl. Gržinić, Marina: *How to Squeeze the Body and Fill it with Blue Vitriol*. Vortrag im Rahmen des Symposiums *Körper im Kommunismus*. Literaturhaus Berlin, April 1995.

3.2.2. Zur Karriere des Begriffes „Retroavantgarde“ im kunst- und kulturwissenschaftlichen Kontext

Peter Weibel: Retro-Avantgarde als „retrospektive Achse der Avantgarde“

1992 berichtet Peter Weibel erstmals von der Retro-Avantgarde. In seinem Katalogtext zur Grazer Ausstellung *Identität : Differenz*, betitelt mit „Probleme der Neo-Moderne“,³³¹ spricht er von einer postmodernen, südosteuropäischen „Retro-Avantgarde“, ohne hier jedoch auf die Herkunft des Begriffes zu verweisen. Allerdings sind IRWIN, Mladen Stilinović und Malevič³³² in der von Weibel kuratierten Ausstellung vertreten. Zur Übernahme des Begriffes schreibt das ehemalige NSK-Mitglied Eda Čufer im November 2001 in einer e-mail:

i met peter weibel for the first time a month ago and my friend asked him what is his view on retroavantgarde. his response was that he invented it and that [marina] grzinic just stole the idea from him. i asked him when. and he said 1993. and i said but laibach first talked about retro-avantgarde in 1983. and he said o, i did not know it.³³³

Ungefähr zur selben Zeit gelingt es in einer fast subversiven Aktion, die Herkunft des Begriffes aufzudecken. Anlässlich der von Zdenka Badovinac und Peter Weibel kuratierten Ausstellung *2000+ ArtEast Collection* in Innsbruck (2001) verfasst Peter Weibel seinen Katalogtext „Arteast: Retroavantgarde“. Da auch hier kein Verweis auf den Ursprung des Begriffes gegeben wurde, forderte die Ko-Kuratorin Badovinac, Direktorin der Moderna galerija in Ljubljana und Initiatorin der *2000+ ArtEast Collection*, das Laibach-Mitglied Ivan (Jani) Novak auf, eine kurze Erklärung zum Begriff Retroavantgarde zu schreiben, den sie als Fußnote dem Text von Weibel mitgibt. Die nicht namentlich, sondern als „editorial note“ gekennzeichnete Fußnote lautet:

Peter Weibel used the term in the context of the specific art tendencies presented in the ‚Retro-avantgarde‘ section of the exhibition *Identität : Differenz* (Neue Galerie, Graz, 1992). In fact the term itself dates back to 1983: it was introduced – and programmatically determined – by the Laibach group in their exhibition AUSSTELLUNG LAIBACH KUNST – MONUMENTALNA RETROAVANTGARDA (Galerija ŠKUC, Ljubljana, 1983).³³⁴

³³¹ Weibel, Peter: Probleme der Neo-Moderne. In: Ders. (Hg.): *Identität : Differenz. Tribüne Trigon 1940 - 1990. Eine Topographie der Moderne*. Kat. Graz, 1992. 3-21.

³³² „Malevič“ ist eines der Pseudonyme bzw. der Personagen, unter deren Namen Goran Djordjević in den 1980er Jahren auftrat. Vgl. ausführlich hierzu das Kapitel 4.2.3.2. , Unterkapitel „Replikanten mit/ohne Vergangenheit - die Letzte Futuristische Ausstellung 0,10 (1986)“.

³³³ Čufer, Eda, in einer E-mail an die Verfasserin. 17.11.2001.

³³⁴ Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Kat. Wien/Bozen, 2001. 8.

Eda Čufer schreibt zu diesem Vorgehen:

when i came back from the travel where i met weibel, jani [Ivan Novak] from laibach already e-mailed me his [Weibel's], at that time yet unpublished text, about retroavantgarde where he again stated that he invented it. the text is now already published in the new catalogue for the 2000+ opened on wednesday nov. 14 in Innsbruck. zdenka [Badovinac] as the editor of the catalogue asked jani [Ivan Novak] to write a footnote to weibel statement approved by her as an editor and weibel co-curator. so the things get complicated but also comical. (Čufer 2001, ebd.)

In besagtem Katalogtext „Arteast: Retroavantgarde“ definiert Peter Weibel „Retroavantgarde“ als “third avantgarde between early avantgarde and neo-avantgarde” (Weibel 2001, 8) – wobei er mit Neoavantgarde die des Westens meint. Die zentrale These Weibels ist, dass die osteuropäische Retroavantgarde, im Gegensatz zur westlichen Neoavantgarde, nicht nur die formalen Neuerungen der Avantgarde übernimmt und weiterentwickelt, sondern auch die geschichtlichen Erfahrungen dieser Avantgarde bewahrt und thematisiert. Die Neoavantgarde des Westens hätte nach der Zerstörung der Avantgarde durch die totalitären Systeme (Nationalsozialismus, Kommunismus und Faschismus) nur die formal-visuellen Aspekte der frühen Avantgarde – wie Monochromie, Abstraktion und materielle Kultur – weitergeführt. Man könne, so Weibel, den Modernismus gar als formalistische Revision der Moderne bezeichnen, denn “[t]he modernistic approach of the neo-avantgarde deprived the early avantgarde of its historical experience, it emptied the avantgarde of its social roots” (ebd.) – kurz: Der Modernismus betreibe, so Weibel, eine “extinction of historical experience” (ebd.). Ganz anders dagegen die östliche Retroavantgarde:

The art of the East as Retroavantgarde remembered not only the great and central contributions of the East to Western modernity, from Malevich to Ionescu, but also thematized remembrance, and therefore stayed aware of the historical social experiences of this modernity. (Weibel 2001, 8)

Hier führt er die bereits in seinem Text „Probleme der Neo-Moderne“ (1992) begonnene Diskussion der Retroavantgarde fort. Das Verhältnis der Retroavantgarde zur historischen Avantgarde gilt Weibel als paradigmatisch für den mit der Postmoderne einsetzenden neuen, nun nicht mehr naiven (Rück-)Blick auf die Avantgarde. Die „naiven Neomodernisten“ perpetuierten die multiplen Brüche der Moderne durch totalitäre Systeme, einfach indem sie weder die Brüche in Frage stellten noch die Ursachen thematisierten, also „keine ideologiekritische Selbstanalyse der Moderne übten“ (Weibel 1992, 4). Das gleiche gelte auch für die Kunstwissenschaft: Während die „Matrix der Moderne [...] im Bereich der Abstraktion, des Formalismus und der Repräsentation [...] gut analysiert worden“ ist, wurden „[t]ieferliegende

Probleme [...] kaum behandelt“ (Weibel 1992, 10). Weder wurde die „Dialektik der Selbstauflösung der Kunst“ beachtet, noch wurde „nach deren Ursache im sozialen Referenzrahmen, z.B. die Technotransformation der Welt, gesucht“ (ebd.). Die Ideologie der Moderne sei darüber hinaus nie in Frage gestellt worden, sondern es gehöre zu den Axiomen der Ideologie der Moderne, keine Ideologie zu haben, ideologieunabhängig und -frei zu sein. Dagegen gelte es, so Weibel, diese angebliche Ideologiefreiheit zu dekonstruieren und die „Ideologiebesetztheit der Moderne“ (ebd, 11) festzustellen. Die postmoderne Dekonstruktion ziele darauf ab, hinter jedem (scheinbar ideologiefreien) Text eine Entfaltung der ideologischen Konstruktion zu ermöglichen. Der Dekonstruktion geht es somit um die „Zerstörung der historischen Naivität“, wie Michael Benson einmal zu IRWINs Bildern bemerkt hat.³³⁵

Den mit der Postmoderne einsetzenden Paradigmenwechsel beschreibt Peter Weibel folgendermaßen:

Gegen den Universalismus und Internationalismus der Moderne privilegierte die postmoderne Philosophie Heterogenität, Differenz und Pluralismus. Gegen den (vermeintlichen) linearen Fortschrittsglauben der Moderne mit dem Anspruch auf absolute Wahrheiten setzte die Postmoderne Diskontinuität, Rückkehr zur Geschichte und den Rekurs auf bereits Bewährtes, auf Eklektizismus und Manierismus. Daraus entsteht eine retrospektive Achse der Avantgarde, eine Retro-Avantgarde, die das von der historischen Avantgarde nur durchleuchtete und bei weitem nicht gänzlich bearbeitete Feld noch einmal produktiv verarbeitet. (Weibel 1992, 14)

Peter Weibel begreift die eklektizistische, auf unterschiedliche historische Ausdrucksformen rekurrierende künstlerische Arbeitsweise der Retroavantgarde als eine spezifische Ausformung der Postmoderne im Alpe-Adria- bzw. Trigon-Raum (er meint damit den geographischen Raum Italien, Ex-Jugoslawien, Österreich). Wichtig in seiner Definition ist die Betonung des Aspektes des Wiederholens, des nochmaligen produktiven Durcharbeitens des von der historischen Avantgarde begonnenen, jedoch – bedingt durch das Aufkommen totalitärer Systeme und ihrer Kunstformen – relativ früh wieder abgebrochenen künstlerischen Experiments. Ein bedeutendes Element der Retroavantgarde ist laut Weibel die Retrospektion, die erinnernde Rück-Sicht, das Im-Bewußtsein-Halten der geschichtlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen der Avantgarde als eines genuinen Teils dieser Moderne.

³³⁵ Benson, Michael (Regie): *Predictions of Fire*. Dokumentarfilm über die NSK, 16 mm-Film (Produktion: RTV Slovenija & Kineticon Pictures), 70 min., Ljubljana 1995.

Marina Gržinić: „(Post)Socializem, Ideologija, Projekti Kopiranja in Retroavantgarda“

Erstaunlicherweise erwähnt Marina Gržinić in ihrem Beitrag³³⁶ für den Ausstellungskatalog *Retroavangarda. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN* (Ljubljana 1994) den – immerhin titelgebenden – Begriff „Retroavantgarde“ nicht. In ihrem drei Jahre später erschienenen Buch *Rekonstruirana Fikcija. Novi Mediji, (Video) Umetnost, Postsocializem in Retroavangarda: teorija, politika, estetika 1997-1985*³³⁷ widmet sie jedoch unter dem Titel „(Post)Socializem, Ideologija, Projekti Kopiranja in Retroavangarda“ gleich ein ganzes Kapitel der Retroavantgarde, welches fast das halbe Buch einnimmt. Sie liest die Künstler, die sich bereits in der 1994 von ihnen selbst selbst initiierten, organisierten und kuratierten Ausstellung als „Retroavantgarde“ bezeichnen, als Hegelsche Triade: Mladen Stilinović als These, Malevič und seine Kopierprojekte als Antithese, und IRWIN und die Botschaften des *NSK Država v času* als Synthese. Das verbindende Element aller dieser „post-sozialistischen“ Projekte sei, so Gržinić, ihr Verhältnis zur bzw. ihr Umgang mit der ‚Ideologie‘. Mehr noch: “All three artists, groups or art projects utilized specific strategies and techniques of visual display to portray aspects of Socialist and post-Socialist ideology” (Gržinić 2000, 39). Es handelt sich bei diesen Strategien, die von Stilinović, Malevič und der NSK eingesetzt werden, so Gržinićs These, um Strategien der Wiederholung und der Überidentifizierung mit der sozialistischen Ideologie (vgl. Arns 2002). Für meine aktuelle Fragestellung ist Gržinićs These von der Ideologiefokussierung der Künstler bzw. der Künstlergruppe insofern auch nur bedingt relevant.

Interessant ist hinsichtlich des Retroavantgarde-Begriffs, dass Marina Gržinić Peter Weibel die Erfindung dieses Begriffes, oder zumindest seine erstmalige Verwendung in einem kunstwissenschaftlichen Kontext zuschreibt. Keine Erwähnung findet bei ihr die Laibach-Ausstellung *Monumentalna retroavangarda*, anlässlich derer die Gruppe Laibach 1983 die Bezeichnung prägte. Sie schreibt zur Herleitung des Begriffes:

In the 1990s, Peter Weibel re-launched a discursive matrix in an exhibition catalogue of the *Steirischer Herbst* (Graz), in which he coded the ex-Yugoslav territory from ‘outside’, subsuming the productions of Stilinović, the 1980s Malevich, and IRWIN under a common moniker:

³³⁶ Gržinić, Marina: U-Topia. In: *Retroavangarda. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN*. Kat. Visconti Fine Art Kolizej. Ljubljana, 1994. 3-4.

³³⁷ Gržinić, Marina: *Rekonstruirana Fikcija. Novi Mediji, (Video) Umetnost, Postsocializem in Retroavangarda: teorija, politika, estetika 1997-1985*. Ljubljana, 1997. Die leicht abgeänderte englische Übersetzung erschien 2000 in Wien unter dem Titel *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism & the Retro-Avantgarde*. In ihrem 1997 produzierten Video lässt Gržinić ihre eigenen theoretischen Texte zur Retroavantgarde durch Schauspieler vortragen (Gržinić, Marina/Šmid, Aina: *Postsocialism + Retroavangarda + IRWIN*. TV Slovenija 1997, 22.05 min.).

the ‘Retro-Avant-garde.’ The trio repeated this matrix themselves in an exhibition entitled ‘Retroavanguardia’ or ‘Retro-avant-garde’ in Ljubljana in 1994. (Gržinić 2000, 41)

Nach Marina Gržinić habe also Peter Weibel die ‚diskursive Matrix‘ der Retroavantgarde entwickelt bzw. aufgegriffen, die dann von den durch diese Weibelsche ‚diskursive Matrix‘ bezeichneten Künstlern in der *Retroavanguardia*-Ausstellung 1994 in Ljubljana übernommen („wiederholt“) worden sei.³³⁸ Dieses Gržinićsche Narrativ machte die Gruppe IRWIN 1999 zu einem integralen Bestandteil ihrer Rauminstallation *Retroavanguardia* [Abb. 31]. Die Gruppe beklebte außerdem ein Photo [Abb. 32], das die Installation im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig im Dezember 1999 in Wien zeigt, in der rechten unteren Ecke mit einem Ausschnitt aus Marina Gržinićs Text und verschickte dieses als Neujahrgruß zum Jahreswechsel 1999/2000.³³⁹ Diese rückwirkende Kanonisierung eines (die eigenen Ursprünge negierenden) Textes durch die Künstler selbst war es, die im März 2000 in Ljubljana zu den schon erwähnten Auseinandersetzungen innerhalb des Kollektivs geführt hat.

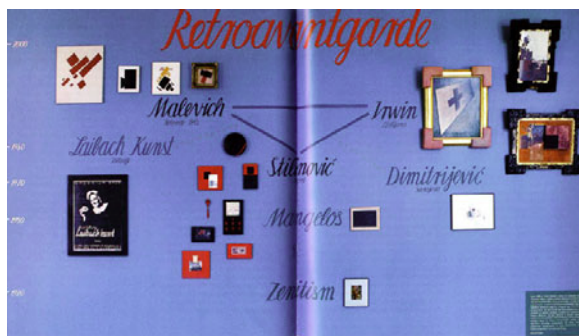


Abbildung 31:
IRWIN, *Retroavanguardia* (2000), Installation



Abbildung 32:
IRWIN, *Retroavanguardia* (Foto)

Der verschlungene Pfad, den der Begriff in diesem Prozess genommen hat, ist dabei wohl mit einem von IRWIN und Marina Gržinić wiederholt beklagten Mangel an (Kunst-)Theorie im eigenen Land zu begründen. In einer solchen Situation werden Definitionen, die von außen und womöglich von internationalen Autoritäten formuliert werden, unverhältnismäßig wichtig.

³³⁸ Ich benutze hier bewusst die Begriffe „entwickelt“ und „aufgegriffen“, weil sie in den verschiedenen Versionen dieses Textes auftauchen. In der slowenischen Fassung heißt es: „Leta 1990 je Peter Weibel v enem od katalogov prireditev Štajerska jesen v Gradcu lansiral diskurzivno matrico, imenovano RETROAVANT-GARDA [...]“ (Gržinić 1997, 199). Dem entspricht der Begriff „launched“ auf der IRWINschen Neujahrspostkarte von 1999. In der englischen Übersetzung des Buches heißt es dann jedoch „re-launched“ (Gržinić 2000, 41). Da Gržinić hier jedoch noch nicht einmal auf das verweist bzw. das nennt, was Peter Weibel aufgegriffen oder „re-lanciert“ hat, ist diese begriffliche Differenz nicht signifikant.

³³⁹ Befindet sich im Archiv von Inke Arns. Signiert mit „Srečno 2000: Roman, B. Vogelnik, Andrej, Miran, Dušan“.

3.2.3. IRWIN: „History is not given. It has to be constructed.” Retroavantgarde als „retrospektiv konstruierte Avantgarde“, kunstgeschichtliche Fiktion und als „östlicher Modernismus“

Bei der bereits erwähnten, von IRWIN, Mladen Stilinović und dem Belgrader Malevič 1994 in der Galerie Visconti Fine Art Kolizej in Ljubljana organisierten dreiteiligen Ausstellungsreihe *Retroavangarda*³⁴⁰ handelte es sich um die erste, gezielt auf eine spezifische Revision der Kunstgeschichte ausgerichtete Verwendung des Begriffs Retroavantgarde. Marina Gržinić sprach damals hinsichtlich der Wiederholungsstrategien der teilnehmenden Künstler von einer selbstbewussten Verortung derjenigen, die die ‚große Erzählung‘ der Kunstgeschichte nicht hinnehmen wollen, weil diese sie von vorneherein ausschließt:

Z vztrajanjem pri drugačni geometriji časa in artikulaciji prostora kodirajo čas, ki ni niti modern, niti postmoderen miti premoderen in katerega prav zato lahko imenujem amoderen in torej u-topičen. To amodernost časa in prostora je treba razumeti kot zgodovinsko avtopozicioniranje in artikulacijo tistih, ki nočejo in ne morejo sprejeti dominantne zahodne sodobne naracije identitete in politike [...]. (Gržinić 1994, 4)

Einer anderen Geometrie der Zeit und der Artikulation von Raum entsprechend, kodieren sie [Arbeiten von IRWIN, Malevič und Stilinović] eine Zeit, die weder modern noch postmodern oder prä-modern ist, eine Zeit, die aus diesem Grund a-modern und u-topisch genannt werden kann. Diese A-Modernität von Zeit und Raum muss als eine historische Selbstpositionierung und -artikulierung derjenigen verstanden werden, die die vorherrschende westliche Erzählung von Identität und Politik nicht akzeptieren können und wollen [...].³⁴¹

Als Alternative zu den – trotz Postmoderne immer noch – vorherrschenden großen Erzählungen des Westens entwickelte IRWIN daher die Strategie des „Östlichen Modernismus“, die die Gruppe erstmals 1990 im Kontext der Ausstellungsreihe *Kapital*³⁴² formulierte. Indem die Gruppe die Existenz eines „Östlichen Modernismus“ behauptet, greift sie auf polemische Weise den Greenbergschen, sich selbst als universal gültig begreifenden und setzenden Modernismus an. Mit der Partikularisierung des Begriffs suggeriert IRWIN indirekt, dass es sich beim Modernismus eigentlich um einen ‚Westlichen Modernismus‘ handelt, der eben *nicht universale Gültigkeit* hat.³⁴³

³⁴⁰ *Retroavangarda*. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN. Ljubljana, 1994.

³⁴¹ Übersetzung I. Arns.

³⁴² IRWIN: *Kapital*. Kat. Ljubljana, 1991. Die erste Ausstellung im Rahmen von *Kapital* fand im Dezember 1990 in der Equurna galerija in Ljubljana statt.

³⁴³ Bereits Peter Weibel kritisierte in seinem Text „Probleme der Neo-Moderne“ die Verklärung europäischer bzw. amerikanische Partikularitäten als Universalismen: „Das Universale, das Europa der Welt bzw. Zentraleuropa dem Osten predigte, war nur das Partikuläre Europas bzw. Zentraleuropa, das universell den Völkern der Welt bzw. des Ostens aufgedrängt worden war. [...] Europa als Partikularität maßte sich an, Verkörperung des Universalen zu sein und die universalen, multiethnischen Interessen zu vertreten, wo es in Wahrheit

Die Retroavantgarde soll nun als neuer, „Östlicher Modernismus“ der sich universal gebenden westlichen Partikularität entgegengesetzt werden. Mit der Installation *Retroavantgarde*, die 1997 erstmals in der Kunsthalle Wien gezeigt wurde, setzt IRWIN das um, was (nicht nur) Osteuropa über lange Zeit (sowohl lokal durch die spezifische politische Situation als auch durch den bereits erwähnten internationalen Diskurs) verwehrt war: eine eigene und eigenständige Kunstgeschichtsschreibung. IRWIN (re)konstruiert bzw. setzt einen Osteuropa eigenen Modernismus, indem die Gruppe die Existenz einer jugoslawischen Retroavantgarde-Bewegung postuliert. IRWINs Rauminstallation *Retroavantgarde* rekonstruiert in ihren unterschiedlichen Ausführungen für den geographischen Raum Jugoslawiens eine fiktive Kunstrichtung bzw. Künstlergruppe der „Retroavantgarde“, deren Wurzeln auf verschiedenen Schaubildern und anhand der Arbeiten verschiedener, angeblich dieser Richtung angehörender Künstler bis in die 1910er bzw. 1920er Jahre zurückverfolgt werden können. Dazu gehören der Zenitismus der 1910er/1920er Jahre (Belgrad), die Künstler Mangelos (Zagreb), Malevič (Belgrad, 1986), Goran Djordjević (Belgrad, 1980), Mladen Stilinović (Zagreb), Braco Dimitrijević (Sarajevo/Paris), der Nekrorealismus (St. Petersburg), Laibach Kunst (Trbovlje, 1981) und IRWIN/NSK (Ljubljana).³⁴⁴ Diese in den Schaubildern versammelten Künstler verkörperten natürlich, auch wenn sie – mit Ausnahme der Nekrorealisten – alle auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawien arbeiteten und Bilder der historischen Avantgarde appropriierten, weder einen einheitlichen Stil noch waren sie eine homogene, sich selbst als „Retroavantgarde“ begreifende Kunstbewegung oder Künstlergruppe. Vielmehr erweist sich an dieser Stelle, dass dieser „Östliche Modernismus“, also die *Retroavantgarde*, mindestens genauso konstruiert, fiktiv und künstlich ist, wie sein westliches Pendant.³⁴⁵

Dies bestätigt Borut Vogelnik, Mitglied von IRWIN, in seinem Text zur Retroavantgarde (2001).³⁴⁶ Die Retroavantgarde ist nach Vogelnik als Kartographieren oder Sichtbarmachen einer bis in die 1950er Jahre zurückreichenden „spezifischen künstlerischen Praxis“ zu verstehen. IRWIN nimmt dabei den Begriff der „Retroavantgarde“ ganz wörtlich: als rückwir-

nur sich selbst, seine Partikularität und seine besonderen Interessen vertrat und nur sein Maß verkörperte“ (Weibel 1992, 6).

³⁴⁴ Die Namen variieren abhängig von den jeweiligen Ausführungen. So wird z.B. der Petersburger Nekrorealismus in dem 2000 publizierten Schaubild erwähnt (vgl. Gržinić 2000, 43), jedoch nicht in der ursprünglich 1997 in Wien realisierten Fassung (vgl. Gržinić 1997, 104-105). Ortsangaben und Jahreszahlen entsprechen den Angaben in den jeweiligen *Retroavantgarde*-Installationen.

³⁴⁵ Vgl. dazu Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2002: From Was ist Kunst? via Eastern Modernism to Total Recall. In: *ArtMargins*, 15. August 2002 <<http://www.artmargins.com/content/feature/arns.html>>; sowie Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2003: Kunstgeschichte als Fiktion. Von *Was ist Kunst?* über *Kapital* zum ‚Östlichen Modernismus‘. In: *Kunstforum International*, "Fiktion der Kunst, Kunst der Fiktion", hg. v. Thomas Wulffen, 2004 (im Druck).

³⁴⁶ Vogelnik, Borut: Retroavantgarda [The Retro-avant-garde]. In: Gržinić, Marina (Hg.): *Zadnja Futuristična Predstava/The Last Futurist Show*. Ljubljana, 2001. 70-74.

kende, retrospektive Konstruktion oder Etablierung einer unterschiedliche Generationen umfassenden Gruppe von Künstlern, die in ihrer Zeit jeweils als „Avantgarde“ betrachtet wurden. IRWIN bezeichnet diese Retroavantgarde auch als „ready-made avant-garde“.³⁴⁷ Wichtig ist bei dieser forcierten (Auto-)Kanonisierung, dass die Konstruiertheit dieser Bewegung, die IRWIN als „nothing unusual in art history“ (ebd.) bezeichnet, nicht versteckt wird:

Retroavantgarde je dejanje umeščanja specifične umetniške prakse, ki ima na območju nekdanje Jugoslavije petdesetletno tradicijo in ki doslej ni bila razumljena kot povezana celota. Retroavantgarda naredi vidno kontinuiteto dejavnosti umetnikov različnih generacij, ki so vsak v svojem obdobju veljali za avantgardo. IRWIN razume retroavantgardo dobesedno, kot specifično linijo retroaktivno uveljavljanje avantgardne umetnosti. (Vogelnik 2001, 70)

Retroavantgarde ist der Akt des Kartographierens einer spezifischen künstlerischen Praxis, die eine fünfzigjährige Geschichte auf dem Gebiet Ex-Jugoslawiens hat, und die bis dato noch nicht als ein verbundenes Ganzes verstanden worden ist. Retroavantgarde macht die Kontinuität der Aktivitäten von Künstlern verschiedener Generationen sichtbar, die jeweils zu ihrer Zeit als Avantgarde bezeichnet wurden. IRWIN begreift Retroavantgarde ganz wörtlich als eine nachträglich etablierte Linie von Avantgarde-Kunst.³⁴⁸

Die Retroavantgarde ist eine “possible, sensible and arbitrary inscription – as much as any looking back is arbitrary by definition – of a particular line in the history of art” (IRWIN 2002, 6f.). Die Künstler der Retroavantgarde verbindet darüber hinaus jedoch auch ihr gemeinsames Interesse an der Funktionsweise des „Betriebssystems Kunst“ (Thomas Wulffen) sowie ihr eigenes Ausgeschlossen-Sein von diesem:

To, kar je skupno umetnikom, ki pripadajo retroavantgardi, je zanimanje za logiko, ki stoji za delovanjem umetnostnega sistema, zavedanje o njihovem delu. Ti umetnik s svojimi praksami vzpostavljajo komunikacijo s sočasno mednarodno avantgardno produkcijo.“ (Vogelnik 2001, 73)

Was die Künstler der Retroavantgarde verbindet, ist ihr Interesse für die Funktionslogik des Kunstsystems, das Bewusstsein ihres eigenen Ausschlusses aus diesem und die Thematisierung all dessen in ihrer Arbeit. Durch ihre künstlerischen Praktiken stellen sie eine Verbindung mit der zeitgenössischen internationalen Avantgardeproduktion her.³⁴⁹

Der aktive Eingriff in die ‚große Erzählung‘ der exklusiv-westlichen Kunstgeschichte ist nach IRWIN „nicht nur möglich, er ist auch unvermeidlich“. Genau dies soll eine Kartographierung der Retroavantgarde leisten:

³⁴⁷ IRWIN. In: Arns, Inke: Real Time Projects. An Interview with IRWIN. [Geführt im März 2000 in Ljubljana]. In: IRWIN: *IRWIN*. Regensburg, 2002. 5-10. Hier 6.

³⁴⁸ Übersetzung I. Arns.

³⁴⁹ Übersetzung I. Arns.

Zdi se, da na nekaterih območjih poseg v naracijo umetnostne zgodovine ni le možen, temveč tudi neizogibno. Umeščanje retroavantgarde skaldno s tem hotenjem, kot svoj instrument uporablja jezik sodobne moderne umetnosti. (Vogelnik 2001, 74)

Es sieht so aus, als ob in einigen Bereichen Eingriffe in die Erzählung der Kunstgeschichte nicht nur möglich, sondern auch unvermeidlich sind. Die Kartografierung der Retroavantgarde ist Ausdruck dieses Bestrebens und sie bedient sich dafür der Sprache der zeitgenössischen Kunst.³⁵⁰

Die Installation *Retroavantgarde* übernimmt in diesem Prozess eine doppelte Rolle, als eigenständiges Kunstwerk und als kartografisch-pragmatisches Instrument: “[I]t is precisely this double inscription – as an act of mapping and an artefact – and the sliding of perception it produces, in this particular case, that is the object of our interest.” (IRWIN 2002, 7).

Neben künstlerischen Installationen stellen Kunstsammlungen im Allgemeinen und Sammlungspolitik im Besonderen für IRWIN ein bevorzugtes Instrument dar, um aktiv in die Kunstgeschichte einzugreifen: „For IRWIN, collections are the best tools to penetrate the logic of supposedly universal modernism.“³⁵¹ Aufgrund ihrer Konstruiertheit bezeichnet IRWIN die Kunstgeschichte einerseits als „virtuelle Realität“ („Basically we ourselves do believe that art history, as it appears, is through and through virtual reality“), gleichzeitig aber ist ihnen bewusst, dass diesem Bereich eine überaus wichtige Funktion zukommt: „[T]he key territory nowadays is art history“.³⁵² Da die „Logik der Sammlung“³⁵³ für die Unsichtbarkeit³⁵⁴ zeitgenössischer osteuropäischer Kunst im Westen³⁵⁵ verantwortlich gemacht wird, gilt es nicht nur, die westliche Sammlungslogik zu kritisieren, sondern es geht darum, dieser eine

³⁵⁰ Übersetzung I. Arns.

³⁵¹ Arns, Inke: IRWIN (NSK): From *Was ist Kunst?* to Real Time Projects. In: Čufer, Eda/Podnar, Gregor (Hg.): *Devedeseta/The 1990s*. Ljubljana, 2003 [im Druck].

³⁵² Beide Zitate von IRWIN (Borut Vogelnik), in einem Interview vom März 2000 [geführt von Inke Arns], unpublizierte Fassung.

³⁵³ Vgl. Groys, Boris: *Logik der Sammlung*. München/Wien, 1997; Groys, Boris: Sammeln, gesammelt werden. Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht. *Lettre internationale*, Heft 33/1996. 32-36.

³⁵⁴ Tomáš Straus verwies 1991 auf interessante Statistiken. So sind in dem *Lexikon der Gegenwartskunst*, das immerhin den Anspruch hat, ein kompetenter Abriss der zeitgenössischen Weltkunst seit 1945 zu sein, von 500 Künstlern nur drei Künstler aus der östlichen Hälfte Europas aufgeführt – „der Ex-Ungar Lakner, der Ex-Pole Opalka und die Ex-Jugoslawin Abramovic, [...] alle zusätzlich – und hier liegt der Kern der ganzen Problematik – seit Jahren 'im Westen' lebend und wirkend“ (Straus 1991, 3). Ähnlich war die Situation in der Ausstellung *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Ost- und Mitteleuropa*, die 1994 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn stattfand. In der Sektion für zeitgenössische osteuropäische Kunst waren ausschließlich Exil-Künstler vertreten. An der documenta X (1997) nahmen nur drei Künstler aus Osteuropa teil, an der documenta XI (2002) nur unwesentlich mehr.

³⁵⁵ Diese Unsichtbarkeit hat wesentlich mit dem ‚westlichen‘ Blick zu tun, der eigene Partikularitäten zu universal gültigen Wertmaßstäben verklärt: Wenn zeitgenössische osteuropäische Kunstproduktionen von den uns bekannten Mustern abweichen, sind sie provinziell und damit uninteressant (vgl. Strauss 1991, 6). Wenn sie sich jedoch mit unseren bekannten Vorbildern messen können und diesen zu ähneln scheinen, so ist das dem westlichen Blick ein Beweis für ihre Unoriginalität (vgl. Strauss 1991, 6; Groys 1997, 159).

eigene „Logik der Sammlung“ entgegenzustellen. Da IRWIN Kunstsammlungen als „Verlängerung kunsthistorischer Muster“, aber auch als „wirksame Mittel zur Durchbrechung des Status Quo“ bewertet, wirkt die Gruppe seit Ende der 1980er Jahre an der Gründung verschiedener Kunstsammlungen (*FRA-YU-KULT*, *Sarajevo 2000* und *2000+ ArtEast*) mit:

In the East, there are incomparable fewer art collectors and collections and less planned work with the latter than in the West. Since we believe that collections are extremely important tools, it's not by chance that we've participated in the creation of three art collections since the late 1980s. The first is *FRA-YU-KULT*, a collection of works by artists from the territory of ex-Yugoslavia referring to the art of the 1980s. The project was conceived by IRWIN in collaboration with Jadran Adamović and realized independently of art institutions. The second collection is *Sarajevo 2000*, in which we participated at all developmental stages. And the third one is *2000+*, which is managed by the Museum of Modern Art in Ljubljana. Collections are intersections of different chains of signification, where monetary capital coincides with symbolic capital. *They're prolongations of art historical schemes and an effective means for the breakthrough of the logic of the status quo*, and therefore a privileged space of creation based on selection, on the setting and shifting of boundaries between the included and the excluded. They are a kind of art work made of selected works of art. (IRWIN 2002, 7, meine Hervorhebung)

Der Aufbau von Kunstsammlungen, den IRWIN seit Ende der 1980er Jahre betreibt, fällt unter die Kategorie der „Real Time“-Projekte. Dazu gehören solche Projekte, die jenseits des (im Symbolischen verbleibenden) Bereiches der Kunst die Realität direkt beeinflussen, verändern, konstruieren. Um zu funktionieren und um effektiv zu sein (also aus dem Symbolischen herauszutreten), müssen sich diese „Echtzeitprojekte“ immer vom Namen des Initiators ablösen.³⁵⁶ Dies wird in den 1990er Jahren für IRWIN bzw. die NSK durch eine zunehmende Öffnung der noch in den 1980er Jahren nur durch ‚Nicht-Kommunikation‘ mit einem ‚Außen‘ kommunizierenden Gruppe möglich. Das Kollektiv öffnet sich und lädt externe Teilnehmer – Kuratoren-Kollegen, aber auch befreundete Künstler – zur Mitarbeit an Projekten ein. In einem Interview, das ich im März 2000 mit den fünf Mitgliedern von IRWIN führte, äußerten sie sich folgendermaßen zum Begriff der „real time projects“:

Borut Vogelnik: [...] We want to leave behind the field which is normally defined as the territory of art. One of the activities for reaching this goal is establishing these collections. [...] Another activity is something which is not even understood as an art project. Certain art projects done in this direction were understood as art projects but what we were interested in was to influence real life. Not just to show possible directions of influencing it. But to really influence it, to co-involve people from different fields in the project and to give a feeling to these people, or, not only to give them the feeling, but somehow to get them really in, they are going to get serious position and power within the project. These projects from nowadays point of view are not ours anymore.

³⁵⁶ Vgl. Arns, Inke: IRWIN (NSK): From *Was ist Kunst?* to Real Time Projects. In: Čufer, Eda/Podnar, Gregor (Hg.): *Devedeseta/The 1990s*. Ljubljana, 2003 [im Druck].

Miran Mohar: They are real time projects.

[...]

Borut Vogelnik: But very crucial is, as I said before, that you get lost in between ... you simply should allow that this is not going to appear as a work of art. If it appears as a work of art it is not functioning. [...]

[...]

Miran Mohar: We are now talking about the difference which could be stressed, about simulation of real time projects, which happen in the symbolic field, and, as Borut mentioned, a few ones which are real. Which work, yes, and which have an effect on reality. Which construct reality.³⁵⁷

Zu diesen „Echtzeitprojekten“ gehören neben der bereits erwähnten Sammlungstätigkeit von IRWIN der 1991 gegründete *NSK Država v času* (NSK Staat in der Zeit)³⁵⁸ und das *Transnacionala*-Projekt von 1996. Im Sommer 1996 startete eine internationale Gruppe von zehn Künstlern (Alexander Brener, Vadim Fiškin, Yuri Leiderman, Michael Benson, Eda Čufer und die fünfköpfige IRWIN-Gruppe) in zwei Wohnmobilen zu einer einmonatigen Reise durch die Vereinigten Staaten. Dieses Projekt, das von den Reisenden ein Zusammenleben auf engstem Raum forderte (zehn Leute auf zehn Quadratmetern), wurde zu einer „experimentellen, existentiellen Situation“ (Eda Čufer) für die TeilnehmerInnen. Ziel dieser Reise war es, über Kunst, Theorie und Politik im Kontext zeitgenössischer Kunst zu diskutieren. Diskutiert wurde innerhalb der Gruppe während der Fahrt über die amerikanischen Highways, auf Rastplätzen, in Motels, in der Mojave Wüste und am Grand Canyon. Zwischendurch wurden Stationen in Atlanta, Richmond, Chicago, San Francisco und Seattle gemacht, an denen mit VertreterInnen lokaler Künstlercommunities diskutiert wurde.³⁵⁹ Viktor Misiano schrieb über *Transnacionala*, dass es sich um ein „vertrauliches Projekt“ gehandelt habe.³⁶⁰ Nach dem Zusammenbruch aller externen Wertsysteme in Osteuropa Anfang der 1990er Jahre sei Freundschaft der letzte noch verbleibende gemeinsame Nenner zwischen den russischen und den slowenischen ReisetilnehmerInnen. *Transnacionala* sei daher, so Misiano, ein *vertrauliches Projekt* (*confidential project*), in dem Vertrauen zur Grundlage freundlicher Kommunikation wurde.

³⁵⁷ IRWIN, in einem Interview vom März 2000 [geführt von Inke Arns], unpublizierte Fassung.

³⁵⁸ Der *NSK Država v času* (NSK Staat in der Zeit), ein Staat ohne Territorium und Staatsnation, stattet seine Bürger mit einem absolut authentisch aussehenden Reisepass aus, der, wie die slowenischen Reisepässe, in der Slowenischen Nationaldruckerei gedruckt wird. Es wird berichtet, dass während des Krieges in Bosnien-Herzegowina einigen Personen mittels dieses NSK-Reisepasses der Übertritt internationaler Grenzen gelungen sein soll – was ihnen sonst, in Ermangelung offizieller Dokumente ihres international (noch) nicht anerkannten Staates, nicht gelungen wäre.

³⁵⁹ Viele der Diskussionen, die auf der Reise stattgefunden haben, sind hervorragend dokumentiert in: Eda Čufer (Hg.): *Transnacionala. Highway collisions between East and West at the Crossroads of Art*. Ljubljana 1999.

³⁶⁰ Vgl. Viktor Misiano: The Institutionalization of Friendship. In: Eda Čufer (Hg.): *Transnacionala. Highway collisions between East and West at the Crossroads of Art*. Ljubljana 1999, S. 182-192.

Noch umfassender als die immer auch lokal beschränkte Sammlungstätigkeit nimmt sich das jüngste Projekt von IRWIN aus, das den Titel *East Art Map – A (Re)Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe* (2002) trägt und im Juni 2002 in der Ausstellung *Museutopia© – Schritte in andere Welten*³⁶¹ im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen erstmals gezeigt wurde. Das Ziel der *East Art Map* ist es, eine kritische (Re-)Konstruktion der Kunstgeschichte Osteuropas zwischen 1945 und der Gegenwart zu initiieren, und zwar jenseits (ex-)sozialistischer offizieller Chroniken, nationaler ‚Legendenbildung‘ und fragmentierter, im Westen vorhandener Informationen. Im Konzept heißt es:

Every single move by an artist in Western European civilization is documented. Did you know there is no such thing in Eastern Europe? [...] This was so for decades, but it doesn't have to be like this anymore. We are planning to transform the legends and stories of the underground into a legal art history. [...] History is not given. It has to be constructed.”³⁶²

Zu diesem Projekt hat IRWIN in Zusammenarbeit mit New Moment (Ljubljana) eine Gruppe von zwanzig KunstwissenschaftlerInnen und KuratorInnen aus zwanzig unterschiedlichen ex-sozialistischen mittel-, ost- und südosteuropäischen Ländern eingeladen, jeweils bis zu zehn Künstlerinnen und Künstler aus ihren jeweiligen Ländern auszuwählen und kurz vorzustellen. Dieser Grunddatenbestand von ca. 200 Künstlerinnen und Künstlern geht in eine Datenbank ein, die zunächst auf CD-ROM, später auch in Internet zugänglich sein wird und dort für Beiträge durch die Benutzer geöffnet werden soll.

³⁶¹ *Museutopia© – Schritte in andere Welten*. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, Germany. 11 June - 15 October 2002 <<http://www.keom.de/museutopia/welcome.html>>.

³⁶² IRWIN: *East Art Map – A (Re)Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe*. Plakat. 2002.

4. DIE AVANTGARDE IM RÜCKSPIEGEL VON POSTUTOPISMUS UND RETRO-AVANTGARDE

Nachdem in Kapitel 3 die im Kontext des Moskauer Konzeptualismus und der Neuen Slowenischen Kunst entwickelten Begriffe Postutopismus und Retroavantgarde erläutert wurden, werden diese im vorliegenden Kapitel anhand von Beispielen aus der künstlerischen Praxis vor allem der 1980er Jahre differenziert. Dabei werden Verwandtschaften und Unterschiede deutlich (vgl. Schaubild).

Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen
Postutopismus und Retroavantgarde

1980er Jahre
<i>Postutopismus</i> (SU) nachträglich prospektiv ‚post-katastrophal‘ ‚diskursarchäologisch‘ aggressive, negierende Palimpseste I. Kabakov, V. Pelevin
<i>Retroavantgarde</i> (YU) nachträglich prospektiv eher ‚prä-katastrophal‘ ‚diskursarchäologisch‘ transparente, konfrontative Palimpseste NSK, M. Stilinović, Malevič (Belgrad)

Sowohl der Postutopismus als auch die Retroavantgarde setzen sich mit den historischen Diskursen von Avantgarde und Sozialistischem bzw. „totalem“ Realismus auseinander, die sie auf Differenzen und Ähnlichkeiten befragen (ich bezeichne dies als ‚diskursarchäologisches‘ Interesse). Allerdings zeigt sich bereits in der in den Präfixen ‚Post-‘ und ‚Retro-‘ implizierten unterschiedlichen Blickrichtung auf Avantgarde/ Utopismus eine divergierende Avantgarde- bzw. Utopie-Rezeption: Während der Postutopismus, gleichsam mit anti-utopischem Impetus, den in der Avantgarde wie auch im Sozialistischen Realismus vorhandenen Utopismus in-eins-setzt und negiert, entsteht in den 1980er Jahren auch eine „retrospektive Achse der Avantgarde, eine Retro-Avantgarde, die das von der historischen Avantgarde

nur durcheilte und bei weitem nicht gänzlich bearbeitete Feld noch einmal produktiv verarbeitet.“³⁶³ Das Präfix ‚Post-‘ impliziert hier eine Abgeschlossenheit, ein ‚Danach‘, während das Präfix ‚Retro-‘ zwar auch ein ‚Danach‘ suggeriert, gleichzeitig jedoch eine Zurückwendung beinhaltet, eine wiederholte und wiederholende Bewegung eines ‚wieder hin zu‘.

Sowohl im Postutopismus als auch in der Retroavantgarde haben wir es mit einer Art der Wiederholung zu tun, die Gilles Deleuze als „gehaltvolle“ bezeichnet hat (vgl. Kapitel 4.2.). Dieser Art von Wiederholung geht es um ein Insistieren, ein Sich-Verhalten-Zu-Etwas, eine „Erinnerung in Richtung nach vorn“.³⁶⁴ Wiederholung ist sowohl im Postutopismus als auch in der Retroavantgarde (nachträglich) prospektive Erinnerung – nämlich eine „gegenwärtige Öffnung des Vergangenen auf Zukunft hin“ (Lobsien 1995, 19). Eine „gehaltvolle“ Wiederholung bewirkt eine rückwirkende Modalisierung der im Gedächtnis versammelten Gegenwarten: Die bisherige Einstimmigkeit wandelt sich zu einer Mehr-, oder auch Unstimmigkeit. Dem Vergangenen wird durch diese Modalisierung „retrospektiv eine potentielle Seinsweise hinzugefügt, so dass die Reproduktion des Vergangenen sich als etwas durchaus Neues darstellt“ (Lobsien 1995, 201). Wiederholung ist „das je Ausstehende, [...] der futurische Status der im Gedächtnis versammelten Gegenwarten [...]. Wenn ein Vergangenes wiederholt wird, dann realisiert sich sein futurisches Potential, und die Wiederholung bildet Zukunft, entwirft Zukunft als ihren ‚eigentlichen‘ Ort“ (Lobsien 1995, 189). Eine „gehaltvolle“ Wiederholung aktualisiert somit eine in der Vergangenheit (z.B. in den Ideen der Avantgarde) angelegte, aber nicht realisierte, unentfaltete Intentionalität: das „je Ausstehende“, sein „futurisches Potential“.

Postutopismus und Retroavantgarde zeichnen sich somit durch eine paradoxe Nachträglichkeit aus, denn sie sind in ihrer Ausrichtung nicht einfach nur retrospektiv, sondern *nachträglich prospektiv*, also auf Extrapolation des futurischen Potentials hin angelegt, auf eine Öffnung des Vergangenen auf die Zukunft. Sowohl Retroavantgarde als auch Postutopismus untersuchen die Avantgarde in den 1980er Jahren auf die in ihr bereits angelegten (aber nicht aktualisierten) *totalitären* Potentiale. Beide beziehen dabei diese totalitären Potentiale auf die konkrete politische Gegenwart der 1980er Jahre in der Sowjetunion bzw. Jugoslawien. In der Frage ihrer Perspektive auf die Vergangenheit unterscheiden sich Postutopismus und Retroavantgarde jedoch auf sehr signifikante Weise: Während der Postutopismus aus einer ‚post-katastrophalen‘ Perspektive das Scheitern der Avantgarde, ihr ‚Aufgehen‘ in und ihre Verdrängung durch den Sozialistischen Realismus immer mitdenkt und z.B. Il’ja Kabakov die

³⁶³ Weibel, Peter: Probleme der Neo-Moderne. In: Ders. (Hg.): *Identität : Differenz*. Kat. Graz, 1992. 14.

³⁶⁴ Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst. Hg. v. Hermann Diem/ Walter Rest. München, 1976. 329.

Utopie prospektiv als Ruine inszeniert (zum Beispiel in der Installation *Človek, uletevšij v kosmos*; dt.: *Der Mann, der in den Kosmos flog*),³⁶⁵ zeichnet sich die Retroavantgarde durch eine eher ‚prä-katastrophale‘ Perspektive aus. Zwar weiß auch sie von der totalitären Katastrophe des 20. Jahrhunderts (sie muss sozusagen durch die postutopische Phase durchgegangen sein, um diese ‚prä-katastrophale‘ Perspektive einnehmen zu können) – sie macht diese aber nicht zum alles verdeckenden Raster. Vielmehr blickt die Retroavantgarde von einem ‚Vorher‘ auf das Geschehen, ohne vorab das historische Scheitern zwangsläufig mit zu denken. Sie versucht nicht nur, die Utopie der Avantgarde aus einer ‚unvoreingenommenen‘ Haltung heraus, sondern diese Vergangenheit auch als eine prinzipiell offene und ‚unvollendete‘ erneut zu denken, in der noch verschiedene Entwicklungen möglich sind.

Diese beiden miteinander unvereinbaren Haltungen schlagen sich auch in unterschiedlichen Formen von Palimpsesten nieder, die die postutopische (‚post-katastrophale‘) und die retroavantgardistische (eher ‚prä-katastrophale‘) Perspektive entwickeln (diese werden in Kapitel 4.2.3. eingehend analysiert). Diese unterschiedlichen Perspektiven werden in Bildmontagen deutlich, die Quellen aus Avantgarde und Sozialistischem Realismus zusammenschichten. Während der Postutopismus vor allem mit aggressiven, negierenden Palimpsesten operiert, in denen die Zeichen der Avantgarde fast vollkommen durch Zeichen des Sozialistischen Realismus verdeckt werden, finden sich in der Retroavantgarde zumeist transparente, konfrontative Palimpseste, in denen die Schichten von Avantgarde und totalitärer Kunst klarer voneinander zu unterscheiden sind und in denen die Verdeckung der Avantgarde durch die zeitlich auf sie folgenden Formen totalitärer Kunst nur partiell ist. Während die ‚aggressiven‘ Palimpseste die Löschung (bzw. dialektische/wechselseitige Aufhebung) der Avantgarde durch Formen totalitärer Kunst wiederholen, zerdehnen die retro-avantgardistischen Palimpseste die konfliktuösen Vergangenheiten, montieren und organisieren diese höchst unterschiedlichen und miteinander konfligierenden Elemente so, dass sie wieder sichtbar werden und in einen Dialog miteinander treten können.

Bevor ich jedoch zu Deleuzes „gehaltvoller“ Wiederholung und den unterschiedlichen Palimpsest-Strategien von Postutopismus und Retroavantgarde komme, wird in Kapitel 4.1. dem thematisch naheliegenden Zusammenhang von Wiederholung und Trauma nachgegangen. Insbesondere die Gruppen der Neuen Slowenischen Kunst weisen mit ihren Wiederholungen auf die Existenz kollektiver Traumata hin. Diese bewusste Wiederholungsstrategie kann deutlich von den Wiederholungsstrategien der westlichen Neoavantgarde unterschieden werden.

³⁶⁵ Vgl. Kapitel 4.2.3.1. und 5.3.2.

4.1. Wiederholung und/als Trauma

Die „Traumata“ der Neuen Slowenischen Kunst

Vor allem in den Texten der Neuen Slowenischen Kunst fällt der exzessive Gebrauch der Wörter „Trauma“ und „traumatisch“ auf.³⁶⁶ Die NSK spricht zum Beispiel von „traumatischen Erfahrungen während des Zweiten Weltkrieges“, die dazu führten, dass „im allgemeinen Bewusstsein die deutsche Sprache ein Synonym [wurde] für den Faschismus“³⁶⁷ – fatal für ein Land in einem „geographischen Raum, der mehr als 1000 Jahre unter dem Einfluss deutscher Kultur stand“ (IRWIN, ebd.). Auf diese traumatischen Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges, sprich: die Besetzung, spielt das Kollektiv mit seiner Verwendung deutscher Bezeichnungen und Namen (Laibach,³⁶⁸ Neue Slowenische Kunst³⁶⁹) vorrangig an. Es evokiert jedoch gleichzeitig – besonders deutlich wird dies in IRWINs Arbeit *Rdeči Revirji* (*Rote Reviere*)³⁷⁰ – in abstrakterem Sinn das Trauma, das Slowenien in der Zeit der germanischen Kolonisation im 10. Jahrhundert erfuhr, aus der es sich schließlich freikämpfen konnte, an die es aber, so Chrissie Iles, „unwiderruflich gebunden bleibt, kulturell, sprachlich und historisch, in einem unsicheren und ungeklärten Verhältnis.“³⁷¹ In Interviews der frühen 1980er Jahre, aber auch in theoretischen Texten der 1990er Jahre, finden sich zahlreiche Anspielungen auf die lange gemeinsame (aber doch immer ambivalent bleibende) Geschichte germanischer und slawischer Völker in diesem Kulturraum.³⁷² In dieses Arsenal historischer Traumata und

³⁶⁶ Vgl. bereits die Verweise in Kapitel 3.2. zur Retroavantgarde.

³⁶⁷ IRWIN: 10 Düsseldorfer Fragen. Interview mit Jürgen Harten. In: *IRWIN/NSK*. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1989. o. S.

³⁶⁸ Die Stadt Ljubljana wurde während der nationalsozialistischen Okkupation in Laibach umbenannt.

³⁶⁹ Vgl. zur Ironie, einem Programm der „nationalen Authentizität“ (1984) einen deutschen Namen zu geben Arns: *Neue Slowenische Kunst*, 2002; Arns: IRWIN, in: *ArtMargins*, 2002.

³⁷⁰ *Rdeči Revirji* bezieht sich auf die erbitterten politischen Gefechte zwischen faschistischen und kommunistischen Gruppen, die in den slowenischen Bergbaustädten der Zasavje-Region (Trbovlje, Zagorje und Hrastnik) in den 1920er Jahren stattfanden. Vgl. Arns: *Neue Slowenische Kunst*, 2002; Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2003: Kunstgeschichte als Fiktion. Von *Was ist Kunst?* über *Kapital* zum ‚Östlichen Modernismus‘. In: *Kunstforum International*, ‚Kunst der Fiktion/ Fiktionskunst‘ (hg. v. Thomas Wulffen), 2003 [im Druck].

³⁷¹ Iles, Chrissie: Ewige Gegenwart. Über die slowenische Künstlergruppe IRWIN. In: *59to1*, Jan./Feb. 1989. 63f.

³⁷² Die NSK betonte in ihren Stellungnahmen wiederholt, dass der Name Laibach sich neben der nationalsozialistischen Konnotation auch auf den um die erste Jahrtausendwende erstmals erwähnten Gründungsnamen der Stadt bezieht: „A name signifies the reification of the Idea on the level of an enigmatic cognitive symbol. The name Laibach first appeared in 1144 as the original name of Ljubljana, the city ‘by the stream’ (*Bach*) and ‘the moor’ (*Labach*). It appears again during the reign of the Austro-Hungarian monarchy, this time as an alternative to the already existing Slovene version. ‘Laibach’ again appears in 1943, after the capitulation of Italy in the Second World War, when the Germans took control of the city. This was the period when the Nazis and Belogardisti (White Guard) arrested, tortured and murdered those citizens of Ljubljana who did not believe in the victory of the Third Reich.” An die Erläuterungen der historischen Bedeutungsebenen anschließend formuliert die Gruppe ihre Gründe für die Übernahme des Namens Laibach: “In 1980, with the emergence of a youth subculture group, the name Laibach appeared for the fourth time, suggesting specific possibilities for the formation of a politicized – systematically ideological

Konflikte fällt für die NSK auch die Verdrängung heidnischer Religionen durch das Christentum – ein Thema, das die NSK bereits 1986 in ihrer Oper *Krst Pod Triglavom* (*Taufe am Fuße des Triglav*) behandelte, die auf dem epischen Poem *Krst pri Savice* (*Taufe an der Savica*) des slowenischen Romantikers France Prešeren und dem slowenischen Mythos von der Bekehrung des heidnischen Prinzen Črtomir und seiner Frau Bogomila zum Christentum basierte.³⁷³ Eda Čufer und IRWIN schreiben 1992:

NSK was constituted within a real geographic space which through history had a tendency to be dominated by various neighboring cultures. The most characteristic moment in this context is the meeting and crossing of Germanic and Slavic cultures. The arsenal of traumas and conflicts that falls into this category dates back into history, into the period of the expansion of Christianity over pagan religions. The conceptual and symbolic inventory of NSK attempts to encompass the broad and complex range of tones that have influenced and affected this geographic space on three fundamental levels: 1. Archetypal, 2. Historical, 3. Evocative Level of Language – terminology.

The widespread use of the German language and terminology in the work of NSK is based on the specific evocative quality of the language which, to non-German speakers, sounds decisive, curt, domineering and frightening, and automatically activates traumas buried deep in subconsciousness and history. The activation of the Germanic trauma in turn activates the undifferentiated, unidentified, passive, nightmare-filled Slavic dream.³⁷⁴

Das „germanische Trauma“, das, so Eda Čufer und IRWIN, den „undifferenzierten [...], passiven, von Alpträumen durchzogenen slawischen Traum aktiviert“, evoziert eine höchst diffizile Ost-West-Problematik im weitesten Sinne (deren Thematisierung sich bis in die aktuelle Arbeit von IRWIN durchzieht, *East Art Map*, 2002; vgl. Kapitel 3.2.3.). Und das Theater der Schwestern Scipion Nasicas sprach in seinem erstem Manifest aus dem Jahr 1983 von „traumatischen Erfahrungen“, die es mit dem dem Menschen angeborenen „utopischen Instinkt“ in Verbindung brachte.³⁷⁵ Die traumatischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, die – zumindest, was ihre künstlerischen Ausprägungen im Kontext der historischen Avantgarde angeht – mit dem Wunsch nach einer Verwirklichung der Utopien verbunden sind, können, davon ist die NSK überzeugt, nicht durch den individuellen und innovativen Ausdruck eines Künstler-Individuums (also eine neue Sprache) erfahrbar gemacht werden, sondern nur durch

possibilities for the formation of a politicized – systematically ideological – art, as a consequence of the influence of politics and ideology. In this sense, the name summarizes the horror of the communion between totalitarianism and alienation generated by production in the form of slavery.” (Laibach: Excerpts from Interviews given between 1980 - 85. In: NSK 1991, 43-52).

³⁷³ Die Oper *Krst Pod Triglavom* wurde 1986 als erste öffentliche Performance des Künstlerkollektivs im neubauten Kulturzentrum *Cankarjev Dom* in Ljubljana aufgeführt. Die ‚Taufe‘ wurde in der Performance *Krst* von Scipion Nasica als ein Akt der Benennung bzw. der (Neu-)Definition verstanden und bezog sich auf das Trauma des slowenischen Selbstverständnisses. Vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002.

³⁷⁴ Čufer, Eda & IRWIN: Concepts and Relations. (1992). In: IRWIN: *Zemljopis Vremena/Geography of Time*. Kat. Umag, 1994. o. S.

³⁷⁵ Gledališče Sester Scipion Nasice: Ilegala. Prvo sestrsko pismo. [Underground: The First Sisters Letter] (1983). In: NSK 1991, 163. Vgl. auch S. 84 in dieser Arbeit.

Wiederholung der mit diesen traumatischen Erfahrungen verbundenen Zeichen bzw. Sprachen. Die psychoanalytische Methode der Retro(avant)garde „[...] zasniva se na premisi da se traume iz prošlosti koje utječu na sadašnjost i budućnost mogu zaliječiti samo povratkom na početne konflikte“.³⁷⁶ Einen solchen Konflikt sieht die NSK, wie bereits in Kapitel 3.2.1. dargestellt, in der „schnellen und effizienten Assimilation der historischen Avantgardebewegungen in die Systeme totalitärer Staaten“:

Moderna umjetnost nije još nadvladala sukob što ga je uzrokovala brza i djelotvorna asimilacija povijesnih avangardnih pokreta u sisteme totalitarnih država. Uobičajeno shvaćanje avangarde kao fundamentalnog fenomena 20. stoljeća opterećeno je strahom i predrasudama. S jedne strane, to se razdoblje naivno glorificira i mitologizira, dok se s druge strane s birokratskom pedanterijom nabrajaju zloupotrebe, kompromisi i neuspjesi toga doba kako bi nas podsjetili da se ta veličanstvena zabluda ne smije ponoviti.³⁷⁷

Die moderne Kunst hat noch nicht den durch die schnelle und effiziente Assimilierung der historischen Avantgardebewegungen in die Systeme totalitärer Staaten entstandenen Konflikt verarbeitet. Die allgemeine Wahrnehmung der Avantgarde als eines bedeutenden Phänomens der Kunst des 20. Jahrhunderts ist mit Angst und Vorurteilen belastet. Einerseits wird diese Periode auf naive Weise glorifiziert und zum Mythos verklärt, andererseits werden ihre Missbräuche, Kompromisse und Fehlschläge mit bürokratischer Pedanterie gezählt, um uns daran zu erinnern, dass diese großartige Verblendung nicht wiederholt werden darf.³⁷⁸

Dieses bis heute andauernde „Trauma“ der rapiden Assimilation der künstlerischen Avantgarde(n) in totalitäre Systeme habe dazu geführt, dass die allgemeine Wahrnehmung der Avantgarde(n) mit „Ängsten“ und „Vorurteilen“ beladen sei und sich zwischen zwei Extremen bewege: zwischen einer naiven Glorifizierung und Verklärung (wie teilweise im Westen in den 1970er Jahren, so könnte man hinzufügen) und einer vorschnellen Verdammung, die die Verfehlungen, Kompromisse und Misserfolge der Avantgarde mit „bürokratischer Pedanterie“ zählt, um daran zu erinnern, dass diese „großartige Verblendung“ nicht wiederholt werden dürfe. Fast scheint es, als paraphrasierten Čufer und IRWIN damit den Theoretiker des russischen Postutopismus, Boris Groys (vgl. Kapitel 3.1.).³⁷⁹ Indem die NSK diese beiden Extreme, sowohl eine generelle Verdammung als auch eine naive Glorifizierung, ablehnt, plädiert sie letztendlich für eine angemessenere Auseinandersetzung mit dem durchaus ambivalenten Erbe der historischen Avantgarde. Sie selbst betreibt diese Auseinandersetzung,

³⁷⁶ „[...] basiert auf der Annahme, dass Traumata aus der Vergangenheit, die sich auf die Gegenwart und die Zukunft auswirken, nur durch Rückkehr zum ursprünglichen Konflikt geheilt werden können“ (Čufer, Eda & IRWIN: NSK Država v času (1993). In: IRWIN: *Zemljopis Vremena/Geography of Time*. Kat. Umag, 1994, o.S.).

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Übersetzung I. Arns.

³⁷⁹ Vertreter einer vorschnellen Verdammung sind auch die bereits erwähnten konservativen Kunstkritiker Jean Clair und Eduard Beaucamp, vgl. Kapitel 2.

indem sie sich mit dem „Trauma der Avantgardebewegungen“ – nämlich mit dem „Stadium ihrer Assimilierung in die Systeme totalitärer Staaten“ identifiziert.³⁸⁰ So wiederholt sie zum Beispiel deren Kollektivismus:

Najvažnija a ujedno i najtraumatskija dimenzija avangardnih pokreta jest činjenica da oni djeluju i stvaraju unutar kolektiva. Kolektivizam je točka u kojoj se sukobljuju progresivna filozofija, socijalna teorija i militarizam suvremenih država.³⁸¹

Die wichtigste und gleichzeitig traumatischste Dimension der Avantgardebewegungen ist, dass sie innerhalb eines Kollektivs operieren und arbeiten. Der Kollektivismus ist der Punkt, an dem progressive Philosophie, Gesellschaftstheorie und der Militarismus zeitgenössischer Staaten zusammentreffen.³⁸²

Traumatische Utopien

Utopien (grch. u-topos, „Nirgendheim“, Nicht-Ort) beschreiben, allgemein gesprochen, einen erdachten (erhofften oder befürchteten) Gesellschaftszustand als Leitbild oder Korrektur bestehender Verhältnisse.³⁸³ Zwar sind die inhaltlichen Ausrichtungen von Utopien historisch variabel,³⁸⁴ invariant sind jedoch, so Ernst Bloch, die Intention auf Utopisches, das „Träumen nach vorwärts“ und die „Träume vom besseren Leben“ (Bloch 1993 I, 9), das „Prinzip Hoffnung“, die Zukunftsintention auf eine „noch ungewordene, noch ungelungene Heimat“ (Bloch 1993 I, 8) oder die utopische Antizipation generell.

Die historischen Avantgarden stellen diesbezüglich keine Ausnahme dar. Sie waren vielleicht stärker noch als künstlerische Bewegungen anderer Epochen von Utopien durchsetzt, bzw. von diesen angetrieben. Gerade jedoch durch die ihnen direkt nachfolgenden totalitären

³⁸⁰ „Neue Slowenische Kunst – kao Umjetnost na sliku i priliku Države – obnavlja traumu avangardnih pokreta tako da se identificira s njom u fazi asimilacije u sisteme totalitarnih država“ („Neue Slowenische Kunst – als Kunst im Bild und nach dem Vorbild des Staates – lässt das Trauma der Avantgardebewegungen wieder aufleben, indem sie sich mit diesen im Stadium ihrer Assimilierung in die Systeme totalitärer Staaten identifiziert“). Čufer, Eda & IRWIN: NSK State in Time (1993). In: IRWIN 1994, o. S.

³⁸¹ Ebd., o. S.

³⁸² Übersetzung I. Arns. Vgl. eingehender zum Kollektivismus in Avantgarde, Kollektiven Aktionen der 1970er und 1980er Jahre und Neuem Kollektivismus der NSK Kapitel 4.3.

³⁸³ In der literarischen Gattung wird ursprünglich ein Idealzustand dargestellt, so in dem namengebenden Roman von Thomas Morus *Utopia* (1506). Utopische Romane, die meist als Staatsromane konzipiert sind, greifen stofflich häufig auf Platons Entwurf eines Idealstaats (*Politeia*) zurück, richten sich satirisch gegen die bestehenden Staatsformen und sind im 17. und 18. Jahrhundert nach dem Muster der *Utopia* von Morus oft in der Form der Reisebeschreibung gehalten (Campanella, Andreä, Bacon, Swift, u.a.). Seit Mitte des 19. Jahrhunderts glaubte man an die Bewältigung der sozialen Schwierigkeiten durch Technisierung und äußerste Organisation des Lebens entweder auf staatssozialistischem Wege (Bellamy, von Suttner, Hertzka) oder durch einen Weltstaat (Wells). Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird die Gefahr gerade in der Vermassung und Entindividualisierung gesehen, die der totale Staat aller Schattierungen bedeutet (vgl. die Dystopien von Kaiser, Čapek, Zamjatin, Huxley, Orwell, Bradbury).

³⁸⁴ Für den Marxisten Ernst Bloch z.B. sind die sozialen Utopien der Vergangenheit eine Vorwegnahme des Sozialismus. Vgl. Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*. Frankfurt/Main, 1985; Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/Main, 1993.

Systeme, die sich, wie im Fall der Sowjetunion, den avantgardistisch-utopischen Impetus zu Nutze machten und sowohl diesen utopischen Drang als auch einzelne avantgardistische Verfahren in ihr totalitäres Gesamtkonzept einzubauen verstanden, wurden diese utopischen Ideen diskreditiert.³⁸⁵ Im Sinne einer historischen Utopieforschung konstatierte Ernst Bloch daher: „[U]ngewordene Zukunft wird in der Vergangenheit sichtbar, gerächte und beerbte, vermittelte und erfüllte Vergangenheit in der Zukunft“ (Bloch 1993 I, 7). Die NSK untersucht sowohl die „ungewordene Zukunft“ als auch die „erfüllte Vergangenheit“ dieser Avantgarden. Von besonderem Interesse sind dabei die Momente, an denen das Umschlagen von genuin utopischen Ansätzen in ihr Gegenteil (und somit in traumatische Erfahrungen) festzumachen ist. Ein solches Moment stellt für die NSK die gegen Ende der 1920er Jahre vollzogene Assimilation bzw. die Aufhebung der künstlerischen Avantgardebewegungen in totalitäre Systeme dar. Die Übernahme und die Transformation der avantgardistischen utopischen Ansätze durch totalitäre Systeme bei gleichzeitiger Zerstörung der Avantgardebewegungen als ihrem ursprünglichen Träger bewirkt ein eben solches Moment des „Umschlagens“. Die von der NSK verwendeten Zitate aus der sowjetrussischen künstlerischen Avantgarde der 1920er (besonders des Suprematismus) transportieren daher neben ihrer ursprünglichen utopischen Bedeutung eine zweite Bedeutungsebene, die vom Scheitern eben dieser künstlerischen Utopien kündigt: Die Zeichen werden neben der Beibehaltung des ursprünglichen Textes zu *traumatischen Texten*.

Ist, wie bei der Neuen Slowenischen Kunst, die wiederholte Rede von „traumatischen Erfahrungen“ und „kollektiven Traumata“ gekoppelt mit obsessiven Wiederholungsstrategien (sowohl Postutopismus als auch Retroavantgarde zeichnen sich durch Zitathaftigkeit und Strategien der Appropriation aus), drängen sich umgehend die psychoanalytischen Begriffe des „Wiederholungszwangs“ und der „Wiederkehr des Verdrängten“ auf. Ich zeige in diesem Kapitel jedoch, dass sich die Arbeiten der NSK – trotz wiederholter gegenteiliger Behauptung der Künstler – nicht um ein „traumatisches Loch“ bzw. um „traumatische“ Dimensionen historischer Erfahrungen drehen, das sie selbst unbewusst und zwanghaft wiederholen müssen (ein Trauma ist, als Wiederholungszwang, der Erinnerung diametral entgegengesetzt).³⁸⁶ Vielmehr handelt es sich um Strategien des bewussten und gezielten Aufarbeitens und Erin-

³⁸⁵ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2.

³⁸⁶ Vgl. Caruth, Cathy (Hg.): *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore, 1995; Roth, Michael S. *The Ironist's Cage: Memory, Trauma, and the Construction of History*. New York, 1995; Assmann, Aleida: *Gedächtnisräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999. Zum Begriff des Traumas vgl. auch die gesamte Ausgabe von *Postmodern Culture*, Vol 11, No. 2 (January 2001): *Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Experience*. Hg.v. Belau, Linda/Ramadanovic, Petar <<http://jefferson.virginia.edu/pmc/text-only/issue.101/11.2contents.html>>.

nerns, der Neu- und Relektüre, um einen aktiven Rückbezug und eine Auseinandersetzung mit den schwierigen historischen Erfahrungen der Avantgarde, um Strategien des Wieder-Holens der historischen Avantgarde und ihres Utopismus. Die NSK betreibt eine Re-Inszenierung ‚traumatischer‘ Utopien und kollektiver historischer ‚Traumata‘, ohne jedoch selbst – wie die westliche Neoavantgarde – einem Wiederholungszwang zu unterliegen.³⁸⁷

Trauma vs. Erinnerung: Trauma als „Lücke im Psychischen“, als „Nichterinnerlich-Unvergessliches“

Während der Begriff „Trauma“ in der Medizin eine Wunde bzw. eine Verletzung mit Gewebedurchtrennung (allgemein: Läsionen, die durch äußere Krafteinwirkung verursacht werden) bezeichnet, bedeutet er auf der psychischen Ebene, so Laplanche/Pontalis, „heftiger Schock, ein Einbruch, Folgen für die ganze Organisation“.³⁸⁸ Es handelt sich, genauer, um ein

Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaften pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft. Ökonomisch ausgedrückt, ist das Trauma gekennzeichnet durch ein Anfluten von Reizen, die im Vergleich mit der Toleranz des Subjekts und seiner Fähigkeit, diese Reize psychisch zu bemeistern und zu bearbeiten, exzessiv ist. (Laplanche/Pontalis 1998, 513)³⁸⁹

Für unseren speziellen Argumentationszusammenhang ist von Interesse, welche Auswirkungen dieses exzessive Anfluten von Reizen auf die Fähigkeit zu erinnern hat. Um die normale Funktionsweise und Struktur des seelischen Wahrnehmungsapparates bzw. des menschlichen Gedächtnisses zu umschreiben, verwendet Sigmund Freud die Metapher des Wunderblocks.³⁹⁰ Der aus Wachstafel, Wachspapier und Zelluloidplatte bestehende Wunderblock liefert „nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahme­fläche [...], sondern auch Dauerspuren der Aufschreibung“ (Freud 1997, 175). Die Schrift wird mit einem Stilus auf dem Deckblatt ausgeführt („geritzt“). An den von ihm berührten Stellen wird das Wachspapier an die Wachstafel gedrückt und die Furchen werden auf der hellen Oberfläche des Wachspapiers als dunkle Schrift sichtbar. Wird das Deckblatt von der Wachstafel abgehoben, verschwindet die Schrift und der Wunderblock ist bereit, neue Aufzeichnungen

³⁸⁷ So die These von Peter Bürger. Vgl. Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1974.

³⁸⁸ Laplanche, J./ Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/Main, ¹⁴1998. 513-518. Hier: 514.

³⁸⁹ Freud definierte das Trauma wie folgt: „Wir nennen so ein Erlebnis, welches dem Seelenleben innerhalb kurzer Zeit einen so starken Reizzuwachs bringt, dass die Erledigung oder Aufarbeitung desselben in normal-gewohnter Weise missglückt, woraus dauernde Störungen im Energiebetrieb resultieren müssen“ (Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. XI. 284).

³⁹⁰ Freud, Sigmund: Notiz über den Wunderblock. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. v. Kim-mich, D./Renner, R.G./Stiegler, B. Stuttgart, 1997. 171-176.

aufzunehmen. Die eingeritzte Schrift auf der Wachstafel unter dem Wachspapier ist jedoch noch vorhanden und „bei geeigneter Belichtung lesbar“ (Freud 1997, 175).³⁹¹ Die Zelluloidplatte entspricht dem „Reizschutz“, den Freud auch in *Jenseits des Lustprinzips* beschreibt: Sie ist eine „schützende Hülle für das Wachspapier [das sehr leicht in Falten gezogen oder zerrissen werden würde, wenn man es direkt mit dem Stilus beschriebe], die schädigende Wirkungen von außen abhalten soll“ (Freud 1997, 174).

In *Jenseits des Lustprinzips*³⁹² gibt Freud anhand des Bildes der Beziehung zwischen einem Organismus und seiner Umwelt eine Vorstellung dieses Vorgangs einschließlich seiner Außerkraftsetzung. Das „lebende Bläschen“ wird vor Außenreizen durch eine Schutzhülle oder einen Reizschutz geschützt, der nur erträgliche Energiequantitäten passieren lässt.³⁹³ Freud schreibt:

Dieses Stückchen lebender Substanz [das Bläschen] schwebt inmitten einer mit den stärksten Energien geladenen Außenwelt und würde von den Reizwirkungen derselben erschlagen werden, wenn es nicht mit einem Reizschutz versehen wäre. Es bekommt ihn dadurch, daß seine äußerste Oberfläche die dem Lebenden zukommende Struktur aufgibt, gewissermaßen anorganisch wird und nun als eine besondere Hülle oder Membran reizabhaltend wirkt, das heißt veranlasst, daß die Energien der Außenwelt sich nun mit einem Bruchteil ihrer Intensität auf die nächsten, lebend gebliebenen Schichten fortsetzen können. Diese können nun hinter dem Reizschutz sich der Aufnahme der durchgelassenen Reizmengen widmen. Die Außenschicht hat aber durch ihr Absterben alle tieferen vor dem gleichen Schicksal bewahrt, wenigstens so lange, bis nicht Reize von solcher Stärke herankommen, dass sie den Reizschutz durchbrechen. [...] Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir *traumatische*. (Freud 1999, 212 und 214)

Hat diese Hülle einen ausgedehnten Einbruch erlitten, so haben wir es mit einem Trauma zu tun. Dieses ist zunächst gleichbedeutend mit der Unfähigkeit des psychischen Apparates, die „Reize nach dem Konstanzprinzip zu beseitigen“ und mit der Unmöglichkeit des Abreagierens der Erfahrung, „die wie ein Fremdkörper im Psychischen verbleibt“ (Laplanche/Pontalis

³⁹¹ Dieses Überdauern der Schrift auf der Wachplatte unter dem Wachspapier erinnert an die Struktur eines Palimpsestes. Zwar können in beiden Fällen die einmal verlöschten Schriften nicht mehr aus sich heraus, von innen her reproduziert bzw. sichtbar gemacht werden (dies geht nur durch Entfernen des Deckblattes vom Wunderblock bzw. beim Palimpsest durch naturwissenschaftliche Methoden). Aber, und das ist hier von Bedeutung, beide speichern Informationen in Schichten, beide enthalten mehr Texte, als auf den ersten Blick sichtbar ist. Vgl. hierzu das Kapitel 4.3.2.2. zu (immateriellen) Palimpsesten und zur Akkumulation von Konnotationsschichten.

³⁹² Vgl. Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt/Main, 1999. 193-249.

³⁹³ Im Wunderblock schreibt er: „[U]nser seelischer Wahrnehmungsapparat bestehe aus zwei Schichten, einem äußeren Reizschutz, der die Größe der ankommenden Erregungen herabsetzen soll, und aus der reizaufnehmenden Oberfläche dahinter, dem System *W-Bw*“ (Freud 1997, 174). In *Jenseits des Lustprinzips* erwähnt Freud jedoch auch mehrmals, dass ein solcher Reizschutz nach außen, jedoch nicht nach innen möglich ist (vgl. Freud 1999, 214): es handelt sich um den „Mangel eines Reizschutzes für die reizaufnehmende Rindenschicht gegen Erregungen von innen her“ (Freud 1999, 219).

1998, 515). Es ist nun die Aufgabe des psychischen Apparates, angesichts der „Überschwemmung des seelischen Apparates mit großen Reizmengen“ (Freud 1999, 214) alle verfügbaren Kräfte zu mobilisieren, um Gegenbesetzungen aufzurichten, die anflutenden Reizquantitäten an Ort und Stelle („in der Umgebung der Einbruchsstelle“, 215) zu fixieren und die Wiederherstellung der Bedingungen des Lustprinzips zu ermöglichen.

„[Trauma] is not a simple memory“ schreibt Cathy Caruth daher.³⁹⁴ Es handelt sich beim Trauma, das Lacans Kategorie des Realen³⁹⁵ entspricht, eher um eine paradoxe Erinnerung, die zugleich anwesend (aber nicht zugänglich) und (daher) abwesend ist: „[The] precise return of the event appears [...] to be accompanied by an *amnesia* for the past“ (Caruth 1995, 152):

The ability to recover the past is thus closely and paradoxically tied up, in trauma, with the inability to have access to it. And this suggests that what returns in the flashback is not simply an overwhelming experience that has been obstructed by a later repression or amnesia, but an event that is itself constituted, in part, by its lack of integration into consciousness. Indeed, the literal registration of an event – the capacity to continually, in the flashback, reproduce it in exact detail – appears to be connected, in traumatic experience, precisely with the way it *escapes* full consciousness as it occurs. (Caruth 1995, 152f.)

Diese *possession by the past* steht der aktiven Inbesitznahme der Vergangenheit durch das Subjekt entgegen. „To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event.“ (Caruth 1995, 4f.). Es handelt sich hier nicht um eine Verzerrung der Wirklichkeit oder eine Verdrängung früherer Wünsche,³⁹⁶ sondern um die buchstäbliche Wiederkehr des fixierten, traumatischen Ereignisses: „The returning traumatic dream startles Freud because it cannot be understood in terms of any wish or unconscious meaning, but is, purely and inexplicably, the literal return of an event against the will of the one it inhabits“ (Caruth 1995, 5). Seine nicht-symbolische, wiederkehrende Buchstäblichkeit macht die ‚Wahrheit‘ des Traumas aus:

³⁹⁴ Caruth, Cathy: Introduction. Part II. In: Dies. (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, 1995. 151.

³⁹⁵ Die Eigenschaften des Traumas entsprechen denen des Realen bei Jacques Lacan. Das Reale ist ein traumatischer Punkt, der sich der Symbolisierung widersetzt, den wir, so Slavoj Žižek, „immer wieder verfehlen, der aber gleichzeitig immer wiederkehrt, obwohl wir ihn durch verschiedene Strategien zu ‚neutralisieren‘, in die symbolische Ordnung zu integrieren suchen“ (Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin, 1991. 18). Ob ein traumatisches Element „wirklich existiert oder nicht, hat nur wenig Bedeutung“ (Lacan, Jacques, 1980, zit. n. Žižek 1991, 129), „wichtig allein ist, dass es sichtbare Effekte zeitigt, dass es eine Serie struktureller Effekte produziert (Verschiebungen, Wiederholungen, etc.)“ (Žižek 1991, 129). Das Reale ist etwas, „das nur nachträglich konstruiert werden kann, so dass wir die Entstellungen der symbolischen Struktur erklären können“ (Ebd.). Aus diesem Grund sieht Lacan im Realen eine paradoxe Figur: „Obwohl es nicht existiert [...], hat es doch eine Reihe von Eigenschaften – es bewirkt eine bestimmte strukturelle Kausalität, es kann in der symbolischen Wirklichkeit des Subjekts eine Reihe von Effekten bewirken“ (Ebd.).

³⁹⁶ „And thus the traumatic symptom cannot be interpreted, simply, as a distortion of reality, nor as the lending of unconscious meaning to a reality it wishes to ignore, nor as the repression of what once was wished“ (Caruth 1995, 4f.).

It is indeed this truth of traumatic experience that forms the center of its pathology or symptoms; it is not a pathology, that is of falsehood or displacement of meaning, but of history itself. If [the trauma] must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess. (Caruth 1995, 5)

Es handelt es sich also nicht einfach um eine Erinnerung, sondern vielmehr verweist das traumatische Symptom auf eine Vergangenheit, die im Moment des Ereignisses nicht wirklich erfahren wurde: “[I]ts insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred.”³⁹⁷ Es gibt somit eine dem Ereignis inhärente ‘Latenz’, die bedeutet, dass man das Ereignis im Augenblick des Geschehens nicht voll oder nur bruchstückhaft erfassen kann: “The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all” (Caruth 1995, 8). Es handelt sich allerdings, wie Caruth auch selbst schreibt, nicht um ein *Vergessen*, da ja das traumatische Ereignis im Augenblick seines Geschehens nicht erfahren wird.³⁹⁸ “[I]n trauma the greatest confrontation with reality may also occur as an absolute numbing to it, [...] immediacy, paradoxically enough, may take the form of belatedness” (Caruth 1995, 6). Henry Krystal vergleicht das Ertauben der Erinnerung mit der Entstehung einer Leere bzw. eines Loches: „[N]o trace of registration of any kind is left in the psyche, instead, a void, a hole is found.”³⁹⁹ Die Auswirkungen eines traumatischen Ereignisses werden erst nach einer gewissen Latenzzeit, mit einer gewissen Nachträglichkeit⁴⁰⁰ offensichtlich: „[T]he impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time“ (Caruth 1995, 9).

Die paradoxe Qualität des Traumas besteht also in seiner gleichzeitigen De- und Restabilisierung von Erinnerung. Wenn ein Affekt, wie oben geschildert, ein zuträgliches Maß

³⁹⁷ Caruth, Cathy: Introduction. Part II. In: Caruth 1995, 151.

³⁹⁸ “[S]ince the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time” (Caruth 1995, 8). “Trauma [...] does not simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned” (Caruth 1995, 151). Ein massives psychisches Trauma “precludes its registration”; es ist “a record that has yet to be made” (Laub, Dori: No One Bears Witness to the Witness. In: Felman, Shoshana/Laub, Dori (Hg.): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, 1991).

³⁹⁹ Krystal, Henry: Trauma and Aging: A Thirty Year Follow-Up. In: Caruth 1995, 76-99. Zit.n. Caruth 1995, 6.

⁴⁰⁰ „Die Zeit der Wiederholung ist keine einfache Vergangenheit, sondern die paradoxe Zeit des ‚Vorlings-‘ oder ‚Vorwärts-Erinnerns‘ (Kierkegaard), nachträgliche Erzeugung eines Vergangenen, das niemals präsent war und sich von der Zukunft her wiederholt“ (Strowick, Elisabeth: *Passagen der Wiederholung: Kierkegaard - Lacan - Freud*. Stuttgart u.a., 1999. 371). Zur Nachträglichkeit des Traumas vgl. Strowick 1999; bes. das Kapitel ‚Nachträglichkeit der Urszene: Verneinung und Verwerfung. Freuds Urteil‘. 417-430.

übersteigt und in einen Exzess umschlägt, dann stabilisiert er Erinnerungen nicht mehr, so Aleida Assmann,

sondern zerschlägt sie. Das ist beim Trauma der Fall, das den Körper unmittelbar zur Prägefläche macht und die Erfahrung damit der sprachlichen und deutenden Erfahrung entzieht. Trauma, das ist die Unmöglichkeit der Narration. Trauma und Symbol stehen sich in gegenseitiger Ausschlusslichkeit gegenüber; physische Wucht und konstruktiver Sinn scheinen die Pole zu sein, zwischen denen sich unsere Erinnerungen bewegen. (Assmann 1999, 264)

Die körperliche Unmittelbarkeit der immer wieder präsenten traumatischen Erfahrung verhindert „simple knowledge and memory“ (Caruth 1995, 7). Die dauerhafte Körperschrift des Traumas ist der einfachen oder normalen Erinnerung diametral entgegengesetzt:⁴⁰¹ „Modern neurobiologists have in fact suggested that the unerring ‘engraving’ on the mind, the ‘etching into the brain’ of an event in trauma may be associated with its elision of its normal encoding in memory” (Caruth 1995, 153). Das Trauma kann nicht in narrative Erinnerung verwandelt werden und hat deshalb keinen Ort: „The history that a flashback tells [...] is, therefore, a history that literally has no place, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood“ (Caruth ebd.). Das Trauma ist demnach eine Erfahrung, deren narrative Eingliederung in ‚normale‘ Erinnerung bzw. deren Überführung in ein rettendes Symbol unmöglich ist. Gerade diese *Unmöglichkeit der Versprachlichung des Traumas* ist es jedoch auch, so Aleida Assmann, die das Trauma zu einem der mächtigsten „psychische[n] Stabilisatoren der Erinnerung“ (Assmann 1999, 250) werden lässt. Stabilisatoren der Erinnerung sind dabei für Assmann spezifische „gedächtnisinterne Mechanismen, die der allgemeinen Tendenz zum Vergessen entgegenwirken und bestimmte Erinnerungen unvergesslicher machen als solche, die uns sofort wieder entgleiten“ (Assmann 1999, 249). Elisabeth Strowick bezeichnet daher das Trauma auch als Figur des „Nichterinnerlich-Unvergesslichen“ (Strowick 1999, 300). Bezüglich der traumatischen Verfolgung durch das Ding bei Lacan schreibt sie:

Das Ding ist eines, das ‚unmöglich zu vergessen ist‘. Der Verfolger ist der, den man nicht vergessen kann. Das Trauma der Verfolgung als Figur der Verantwortung für den Anderen beschreibt die Unvergessenheit des Dings, was nicht bedeutet, dass dies zu erinnern wäre. Die Verantwortung ist eingetragen in die *paradoxe Erinnerungsfunktion des Nicht-Vergessen-Könnens*. Es ist dies eine ‚Erinnerungs‘funktion jenseits der Repräsentation. In dem Sinne, dass die Erinnerung an die Repräsentation gebunden ist, handelt es sich bei dem *unmöglich zu vergessenden Ding* um ein *Nichterinnerliches*. Das Ding sistiert als ‚Erinnerungssymbol‘ jenseits

⁴⁰¹ Aleida Assmann schreibt: „An etwas, das gegenwärtig präsent ist, daran kann man sich nicht erinnern, man verkörpert es. Das Trauma kann man in diesem Sinne als eine dauerhafte Körperschrift bezeichnen, die der Erinnerung entgegengesetzt ist“ (Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume*. 1999, 247).

der Repräsentation, paradoxe Verschränkung des *Nicht-Vergessen-Könnens* mit einem *Nicht-Erinnerlichen*. Das Nicht-Vergessen-Können knüpft sich an die Nicht-Erinnerlichkeit des Traumas. (Strowick 1999, 297)

Es ist genau diese sich gegen die Eingliederung in die Erinnerung sträubende Sperrigkeit des Traumas, die es stärker als jede normale Erinnerung insistieren lässt: „Was ich benennen kann,“ so Roland Barthes, „vermag mich nicht eigentlich zu bestechen. Die Unfähigkeit, etwas zu benennen, ist ein sicheres Zeichen für innere Unruhe.“⁴⁰² Obwohl es ein „unverlierbarer Teil des Menschen“ ist, ist es aufgrund dieser Sperrigkeit nicht assimilierbar in die Identitätsstruktur des Menschen, „es ist ein Fremdkörper, der die Kategorien traditioneller Logik sprengt: zugleich innerlich und äußerlich, sowohl anwesend als auch abwesend“ (Assmann 1999, 260).⁴⁰³ Das Trauma ist, wie auch Freuds Begriff der Verdrängung, keine Form des Vergessens, „sondern im Gegenteil eine besonders hartnäckige Form der Konservierung“ (Assmann 1999, 261).⁴⁰⁴

Trauma und unheimlicher Wiederholungszwang

Es handelt sich somit bei einem *Post-Traumatic Stress Disorder*⁴⁰⁵ um

a response, sometimes delayed, to an overwhelming event [...], which takes on the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. (Caruth 1995, 4)

Die traumatische Erfahrung löscht bzw. verunmöglicht Erinnerung, sie wird zu einer „Lücke im Psychischen“,⁴⁰⁶ und aus dieser Leerstelle bzw. diesem Loch kehren, nach einer gewissen Latenzzeit, Figuren „amnesischer Wiederholungen“⁴⁰⁷ zurück, die sich trotz ihrer Präzision der bewussten Kontrolle durch das Subjekt entziehen: „[W]hile the images of traumatic reenactment remain absolutely accurate and precise, they are largely inaccessible to conscious recall and control“ (Caruth 1995, 151).

⁴⁰² Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main, 1985. 60.

⁴⁰³ „Das Trauma stabilisiert eine Erfahrung, die dem Bewusstsein nicht zugänglich ist und sich im Schatten dieses Bewusstseins als eine latente Prägung festsetzt“ (Assmann 1999, 259; vgl. auch Fußnote 31).

⁴⁰⁴ Assmann bezieht sich auf Lyotard, Jean-François: *Heidegger und ‚Die Juden‘*. Wien, 1988. Sie schreibt: „Monumente sind für [Lyotard] ‚Repräsentationen‘ und als solche Entlastungen der Erinnerung, also in Wahrheit: Strategien des Vergessens“ (Assmann 1999, 261). Vgl. zum Begriff der ‚Erinnerungsorte‘ auch: Nora, Pierre: *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. In: *Representations*, Spring (1989). 13.

⁴⁰⁵ Der Begriff des Traumas kann sich einerseits auf das auslösende Moment beziehen, kann aber auch den auf dieses traumatische Ereignis folgenden Geisteszustand bezeichnen. Das *Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD)* bezeichnet einen auf ein traumatisches Ereignis folgenden Zustand.

⁴⁰⁶ Freud, Sigmund: Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904 (Manuskript). 177f. Zit. nach Strowick, Elisabeth: *Passagen der Wiederholung: Kierkegaard - Lacan - Freud*. Stuttgart [u.a.], 1999. 268.

⁴⁰⁷ Cathy Caruth spricht von „amnesiac reenactments“ (Caruth 1995, 153).

Während Freud in seiner frühen Schrift *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914) der Erinnerung den Vorzug vor der Wiederholung gab, kündigt nur fünf Jahre später auf einem Spaziergang die Wiederholung „ihre Wiederkehr auf unheimliche Art an“ (Strowick 1999, 467). Das Unheimliche⁴⁰⁸ bezeichnet den Beginn der Wiederkehr der Wiederholung in Freuds Werk: Sie wird jetzt zur „unheimlichen, schlaflos machenden Figur“ (Strowick 1999, 281). Ein Jahr später, in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), „bricht die Wiederholung traumatisch in Freuds Theorie ein und zwingt ihn, den Todestrieb [in einem *Jenseits des Lustprinzips*, I.A.] anzunehmen. Es zeigt sich das Ausmaß der Krise, die die Wiederholung bewirkt: sie führt zum Trauma“ (Strowick 1999, 467). Es ist das automatische, dem Bewusstsein verschlossene und sich einen ‚uneigentlichen‘ (Um-)Weg suchende Handeln, das den Wiederholungszwang so unheimlich macht. Dieses Automatische – Lacan übersetzt ‚Wiederholungszwang‘ mit *automatisme de répétition*, statt mit *compulsion de répétition* – „ist die Insistenz der signifikanten Kette, d.h. der Umweg des Symbolischen, und die Wiederholung bindet sich immer an den Umweg“ (Strowick 1999, 365).⁴⁰⁹ Dieser Umweg des Symbolischen wird zum Beispiel von Dupin verkörpert, der, um die entwendete Letter in Poes gleichnamiger Erzählung zu finden, nicht nach dem Signifikat sucht, sondern „den Bewegungen des Signifikanten, seinen Entstellungen und Verschiebungen nach[geht]“. (Strowick 1999, 372).⁴¹⁰

„Wiederholungszwänge“ der Neoavantgarde, „Wiederholungen“ der Retroavantgarde

In seiner Untersuchung des Problems der Wiederholung in der russischen Avantgarde und der amerikanischen und westeuropäischen Neoavantgarde der 1950er-1970er Jahre kommt Sven

⁴⁰⁸ Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. 229-268. Freud stellt in *Das Unheimliche* nicht die Gleichung „unheimlich = nicht vertraut“ (231) auf, sondern fragt nach den Bedingungen, unter welchen „das Vertraute [das Altbekannte, Längstvertraute] unheimlich, schreckhaft werden kann“ (231). Es ist das „Moment der Wiederholung des Gleichartigen“ (249), die „unbeabsichtigte“ (249) und „hartnäckige Wiederkehr“ (250), das „Moment der unbeabsichtigten Wiederholung [...], welches das sonst Harmlose unheimlich macht“ (250). Das Unheimliche „ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist“ (254) und das jetzt wiederkehrt. „Das Unheimliche ist [...] das ehemals Heimische, Altvertraute“ (259), es ist das „Heimliche-Heimische“, das eine „Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist“ (259).

⁴⁰⁹ Zum Verhältnis von Symbolischem und Unheimlichem vgl. auch Strowick, Elisabeth: Das Unheimliche der Arbeit. In: Brucks, Ursula/Schödlbauer, Michael/Strowick, Elisabeth (Hg.): *Metamorphosen der Arbeit*. München, 1996. 211-233.

⁴¹⁰ Zu den Umwegen der Wiederholung, die sowohl bei Schreber als auch bei Freud in Spaziergängen zu Tage treten, schreibt Strowick: „Der Spaziergang ist ja präzise die Bewegung der Wiederholung, insofern sie Umwege und Umgehungen produziert. Man spaziert nicht schnurstracks, sondern in gemächlichen Schleifen. So wenig wie der Wunsch nimmt die Wiederholung den kürzesten Weg. Der Spaziergang der Wiederholung produziert den Aufschub, die *différance*“ (Strowick 1999, 464). Vgl. Derrida, Jacques: Die *différance*. In: *Postmoderne und Dekonstruktion*. Hg. v. Peter Engelmann. Stuttgart, 1991. 76-113.

Spieker⁴¹¹ zu dem Schluss, dass es in der Neoavantgarde und ihrer „Wiederholung der avantgardistischen Praxis“ (Spieker 2001, 308) um „eine Wiederholung ohne Wiederholung“ (ebd., 311) geht. „Unter den Adepten der Theorie, dass es sich bei der neo-avantgardistischen Kunst der 60er und 70er Jahre um eine ‚Wiederholung‘ der historischen Avantgardepraxis handele, gibt es“, so Spieker, „Optimisten“ und „Tragiker“ (ebd., 305f.). Von beiden distanziert er sich. Während die „Optimisten“ die Wiederholung der Avantgarde durch die Neoavantgarde im Rahmen eines postmodernen Eklektizismus sehen, in dessen Rahmen die revolutionäre Ästhetik zu wenig mehr als bunten Dekorationen gerät, erklärt Peter Bürger, als „Chorleiter“ der „Tragiker“, die Neoavantgarde zu einer „Wiederholung, die auf ihr Original bezogen ist wie eine schlechte Kopie“ (ebd., 306). Für Bürger „steckt nämlich die westliche Neoavantgarde in einer Art traumatischem Wiederholungszwang, der sie dazu bringt, ohne Unterlass das historische Scheitern des Avantgardeprojekts zu wiederholen und es dadurch zu institutionalisieren, d.h. letztendlich, es immer wieder neu zu verdrängen“ (ebd., 306f.).

Alternativ zu Bürger schlägt Sven Spieker vor, die Wiederholung der avantgardistischen Praxis durch die neoavantgardistischen Strömungen mit dem psychoanalytischen Modell der Übertragung zu lesen, im Sinne einer „Wiederholung ohne Original“ (ebd., 308): Bei der Übertragung wird, so Spieker, „ein Geschehen [reproduziert], das erst in der Wiederholung virulent wird“ (ebd.). Die Übertragung ist „eine Wiederholung, die ihr eigenes Objekt produziert“ (ebd.), eine „Wiederholung ohne Original“ (ebd.), eine „Wiederholung ohne Wiederholung“ (ebd., 311). Die westliche Neoavantgarde wiederhole nun, so Spieker, „das, was im historischen Projekt der Avantgarde verdrängt oder vergessen war, in einem künstlich geschaffenen Kontext, der die Avantgardeästhetik und deren formale Mittel exakt reproduziert“ (ebd., 308). Liest man die Wiederholung der Neoavantgarde im Sinne der Übertragung, gelangt man (wie Spieker) zur Analysesituation der psychoanalytischen Kur, in der der Patient dazu gebracht wird, das Verdrängte, an das er sich nicht erinnern kann, in der „Verschiebung auf die Person des Analytikers“ (Laplanche/Pontalis, 557) kontrolliert zu wiederholen. Während das Konzept der Übertragung im Sinne der „Wiederholung, die ihr eigenes Objekt produziert“ für die Untersuchung der Differenzen zwischen den Wiederholungsbegriffen von Avantgarde und Neoavantgarde von großem Interesse ist,⁴¹² bleibt jedoch offen, was

⁴¹¹ Spieker, Sven: Revolution als statistische Wiederholung: Minimalismus und Konstruktivismus am Beispiel des Würfels. In: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus*. Wien, 2001. 305-328.

⁴¹² Spieker schreibt: „Während die Avantgarde die Wiederholung primär als eine Wiederholung im Sinne eines autoritären Diskurses (was wiederholt wird, ist ‚besiegt‘) interpretiert und verwirft, sehen die Minimalisten die Wiederholung als eine bewusst gewählte Strategie, bei der es nicht um Bemächtigung oder Herrschaft über das Objekt (also um das Lustprinzip) geht, sondern paradoxerweise darum, das wiederholte ‚Original‘ in der performativen, seriellen Wiederholung überhaupt erst zu produzieren“ (Spieker, Revolution als statistische Wiederholung, 2001, 310f.).

genau im „historischen Projekt der Avantgarde verdrängt oder vergessen war“ und was in solch einer transatlantischen psychoanalytischen Kur durch die amerikanische Neoavantgarde kuriert werden kann und soll.

Ich schlage vor, hinsichtlich der NSK bzw. der Retroavantgarde das psychoanalytische Vokabular – wenn überhaupt – anders zu lesen. Die Wiederholung der Avantgarde, die hier „Wieder-Holung“ im wörtlichen Sinne ist, gebiert keine Tautologie, denn sie ist weder eine traumatische „Lücke im Psychischen“ (Freud), noch ein „Nichterinnerlich-Unvergessliches“, das zwanghaft (genau), unbewusst und ungewollt wiederholt werden muss. Die Wieder-Holung steht hier eher für eine Strategie des gezielten Aufarbeitens und Erinnerns, der Neu- und Relektüre, des aktiven Rückbezugs und einer bewussten Auseinandersetzung mit den historischen Erfahrungen der Avantgarde und ihrer Ambivalenzen, für eine Strategie des Wieder-Holens der historischen Avantgarde und ihres Utopismus. Insofern können wir hier – trotz der von der NSK selbst immer wieder betonten „traumatischen“ Dimension, und trotz ihrer obsessiven Beschäftigung mit der Avantgarde, die diese schon fast in die Nähe des Traumas rücken lässt – eher von Erinnerung bzw. von einer von der NSK betriebenen forcierten Rückkehr traumatischer Elemente ins Gedächtnis, als von einem die Künstler in willenlos-agierende Lacansche Wiederholungsautomaten verwandelnden Trauma sprechen.

Die NSK betreibt eine Re-Inszenierung tabuisierter Utopien bzw. kollektiver historischer Tabus; sie betreibt eine Selbst-Inszenierung als bewusst-agierender Mechanismus, ohne jedoch selbst wirklich einem Wiederholungszwang zu unterliegen.⁴¹³ Einen solchen attestiert sie vielmehr ihrem Publikum, dessen Reaktionen (in Laibach-Konzerten, aber auch in der offiziellen Reaktion staatlicher Organe auf das Plakat des Novi kolektivizem 1986) neben einem wiederholten (unbewussten) Rückfall ins Genießen ebenso von „zwanghafte[n] Wiederholung[en] des Unlustvollen, sogar des Schmerzvollen“ (Laplanche/Pontalis 1998, 629) geprägt sind. Eine solche wiederholende Konfrontation mit einer unangenehmen Erfahrung machten auch die Teilnehmer der Aktion *Desjat' pojavlenij* (*Zehn Erscheinungen*) (1981) der Kollektiven Aktionen (Kollektivnye dejstva), wie die Berichte einiger Teilnehmer bezeugen⁴¹⁴ (vgl. dazu ausführlich das Kapitel 4.3.). Der Wiederholungszwang bezieht sich im Falle der genannten slowenischen und russischen Künstler nicht auf die Künstler selbst.

⁴¹³ In diesem Sinne sprach Eda Čufer, langjähriges Mitglied und theoretischer Kopf der NSK, von der freiwilligen „Kollektivierung“ als einer Art von „Befreiung“, die eine „befriedigende ethische Position“ erlaube: nämlich die Anerkennung des „unfreien“ Status des Individuums in der Gesellschaft durch die freiwillige Unterordnung der Person unter die Organisation, unter den Kollektivkörper (vgl. Eda Čufer in einem Video von Marina Gržinič und Aina Šmid: *Transcentrala - Neue Slowenische Kunst Država v času*, Video, 20.05 min, Ljubljana 1993). Vgl. dazu auch Kapitel 4.3.

⁴¹⁴ Gruppe „Kollektive Aktionen“: 10 Erscheinungen. [inklusive der Berichte von Il'ja Kabakov und Vsevolod Nekrassov]. In: *Schreibheft* 42 (November 1993). 55-67.

Vielmehr *erinnern sie sich des Vorbilds*, diagnostizieren dessen nachhaltige (aber verdrängte) Präsenz in der Gesellschaft und schaffen so, zunächst für andere, aber auch für sich selbst, *bewusst unangenehme Situationen*, Versuchsanordnungen, in denen der Wiederholungszwang der Teilnehmer/Zuschauer ausgelöst wird, der sich in bestimmten Verhaltensweisen äußert.⁴¹⁵

Versuchsanordnung „Poster-Skandal“ (1986/87)

Am besten, vielleicht sogar in Reinform, lässt sich dieser mit einem unbewussten Rückfall ins Genießen gekoppelte Wiederholungszwang in dem sogenannten „Poster-Skandal“ beobachten, der 1986/87 durch ein Plakat des Novi kolektivizem (Neuer Kollektivismus, NK), der Grafikabteilung der NSK, ausgelöst wurde.⁴¹⁶ Diese ‚Versuchsanordnung‘ bestand aus einem Plakat [Abb. 33], das der NK zum Wettbewerb für die Ausgestaltung der Feierlichkeiten des *Dan Mladosti*⁴¹⁷ (*Tag der Jugend*) 1987 eingereicht hatte sowie aus der Tatsache, dass dieses Plakat von einer hochrangigen Jury, bestehend aus Vertretern der Jugoslawischen Volksarmee (JNA), des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens (ZKJ) und des Jugoslawischen Bundes der Jugendorganisationen (ZSMJ), mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde. Das Plakat zeigt die Figur eines jungen Mannes, der, ausgerüstet mit Stafette, wehender jugoslawischer Fahne und anderen Staatsinsignien, siegessicher und selbstbewusst in die Zukunft schreitet. Das Komitee lobte den Entwurf des NK und begründete die Preisvergabe damit, dass das Poster „die höchsten Ideale des Jugoslawischen Staates ausdrückt.“⁴¹⁸

Ein paar Tage nach dieser Entscheidung stellte sich jedoch heraus, dass die Jury unwissentlich eine nur leicht veränderte Reproduktion des Bildes *Das dritte Reich. Allegorie des Heldentums* (1936) des Nazi-Künstlers Richard Klein ausgezeichnet hatte [Abb. 34]. In dem preisgekrönten Entwurf des NK waren lediglich die Hakenkreuzfahne gegen die jugoslawische Fahne, die Fackel in der Hand des Helden gegen eine ‚Plečnik-Stafette‘,⁴¹⁹ der Reichsadler sowie das Hakenkreuzwappen auf der Standarte gegen eine Friedenstaube und die sechs Fackeln der jugoslawischen Nationalitäten ausgewechselt worden. In dem auf die Enttarnung des Originals folgenden bundesweiten Skandal wurde gegen die Künstler Anklage wegen

⁴¹⁵ Laplanche/Pontalis bezeichnen den Wiederholungszwang als einen „Prozess unbewusster Herkunft, wodurch das Subjekt sich aktiv in unangenehme Situationen bringt und so alte Erfahrungen wiederholt, ohne sich des Vorbilds zu erinnern, im Gegenteil den sehr lebhaften Eindruck hat, dass es sich um etwas ausschließlich durch das Gegenwärtige Motiviertes handelt“ (Laplanche/Pontalis 1998, 627).

⁴¹⁶ Ausführlich dazu vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002, 75-82.

⁴¹⁷ Der *Dan Mladosti* fand alljährlich anlässlich des Geburtstages von Jozip Broz Tito am 25. Mai statt.

⁴¹⁸ Vgl. *The Economist*, London, 14. März 1987, 49; sowie *Profil*, Wien, 13. April 1987, 56. Zit. nach: Ramet, Pedro: Yugoslavia 1987: Stirrings from Below. In: *The South Slav Journal*, Vol. 10, Nr. 3 (37), London Herbst 1987, 21-35. Hier: 34.

⁴¹⁹ Stafette in Form des *Slowenischen Parlamentes* des slowenischen Architekten Jože Plečnik. Vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002.

„Verbreitung faschistischer Propaganda“ erhoben.⁴²⁰ Die massenhafte Vervielfältigung und landesweite Verbreitung des Plakates konnte im letzten Moment noch gestoppt werden.



Abbildung 33:
Novi kolektivizem, *Dan Mladosti*
(1986), Plakatentwurf



Abbildung 34:
Richard Klein, *Das Dritte Reich.*
Allegorie des Heldentums (1936)

Was der NK hier diagnostiziert hatte, war nichts weniger als eine bis in die obersten Staats- und Parteiorgane reichende Affinität für eine nationalsozialistische, oder allgemeiner: totalitäre Ästhetik, die jedoch offiziell nicht zugegeben werden konnte bzw. verdrängt wurde. Der Aufdeckung des Originals in der Plakat-Affaire haftet, analog der Funktion des Erkennens oder Wissens im psychoanalytischen Prozess, eine durchaus „tödliche Dimension“ (Žižek) an, insofern, als das Erkennen bzw. der Zugang zum Wissen den Verlust des Genießens nach sich zieht.⁴²¹ Der Wiederholungszwang kann sich, wie in diesem Fall, durch wiederholtes bzw. wiederholendes, reflexartiges Genießen manifestieren, muss also nicht zwangsläufig jenseits des von Freud behaupteten Lustprinzips stehen.⁴²²

Wieder-Holungen kollektiver Traumata

In diesem Fall wurde durch die von der NSK inszenierte Versuchsanordnung ein Verdrängtes, ein kollektives Tabu, eine von der Gesellschaft verdrängte Schuld, von den Künstlern gewalt-

⁴²⁰ Die zunächst auf Bundesebene eingereichte Klage wurde im Laufe des Jahres 1987 vom slowenischen Staatsanwalt fallen gelassen, nachdem es den slowenischen Behörden gelungen war, den Prozess von der Bundes- auf die Republikenebene zu ziehen. Vgl. ausführlich Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002.

⁴²¹ Insofern funktioniert die Plakat-Affaire ähnlich wie die Laibach-Konzerte (vgl. Arns 2004 [in Vorbereitung]).

⁴²² In seiner spekulativen Untersuchung *Jenseits des Lustprinzips* (1920) stellt Freud die fundamentalsten Begriffe seiner Theorie wieder in Frage. Er stellt in dieser Arbeit die These auf, dass für ein System des psychischen Apparates Unlust bedeutet, was für ein anderes Lust ist. Der Begriff des Wiederholungszwangs ist bis heute umstritten, weil Freud hier selbst anerkennt, dass der Wiederholungszwang „im absoluten Zustand nicht erfassbar ist, sondern immer mit Motiven durchsetzt [ist], die dem Lustprinzip gehorchen“ (Laplanche/Pontalis 1997, 629).

sam ins Bewusstsein zurückgeholt (also in diesem Sinne wieder-holt). „Eine unbefriedete Vergangenheit steht unerwartet wieder auf und sucht wie ein Vampir die Gegenwart heim.“⁴²³ Aleida Assmann schreibt diesen Satz zu Heiner Müller, dessen Arbeiten in diesem Zusammenhang wohl am ehesten mit denen der Neuen Slowenischen Kunst in Verbindung zu bringen sind. Für Heiner Müller ist Banquos oder Hamlets Geist, der auf der Schlossterrasse den Sohn bedrängt, selbst, so Assmann, eine Gedächtnismetapher, ein Bild für

eine unerledigte, unabgegoltene Vergangenheit, die sich unausgesprochen und tabuisiert von Generation zu Generation fortzeugt. Im Gegensatz zu Nietzsche, der die Last der Vergangenheit für abschüttelbar hielt und durch eine virile Anstrengung selbstbewussten Vergessens abschaffen wollte, sucht Heiner Müller die traumatische Vergangenheit als den Stoff, aus dem nicht nur die Alpträume, sondern auch die Literatur gemacht ist. Sein Thema ist das kollektive Trauma, die von der Gesellschaft verdrängte Schuld, die er einer vergangenheits- und ahnenvergessenen Gegenwart in seinen Stücken gewaltsam ins Bewusstsein zurückholt. (Assmann 1999, 175)

Dieses Verdrängte sucht allgemein in Form von Träumen, Symptomen, Agieren in der Gegenwart wiederzukommen: „Aber was so unverstanden geblieben ist,“ so schreibt Freud in der Traumdeutung, „das kommt wieder; es ruht nicht, wie ein unerlöster Geist, bis es zur Lösung und Erlösung gekommen ist.“⁴²⁴ Heiner Müller inszeniert die Wiederkehr des Verdrängten⁴²⁵ „im Stil des Schauerromans als eine Heimsuchung durch die Toten, die als Wiedergänger, revenants, Gespenster die Lebenden bedrängen“ (Assmann 1999, 175). Es sind jedoch nicht nur die Gespenster, die die Lebenden heimsuchen, es ist auch der Dichter selbst, der (wie die NSK) die Gespenster verfolgt, inszeniert, wieder(-auf-die-Bühne-)holt.

Während jedoch in Heiner Müllers nekromantischen Gespenstergeschichten und Geisterbeschwörungen die Dämonisierung des kulturellen Gedächtnisses im Vordergrund steht – „Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben ist.“⁴²⁶ – geht es bei der NSK vergleichsweise unblutig zu. Ihre Inszenierung der ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ ähnelt im Vergleich zu Müllers emphatischer Dramatisierung eher einer kühlen Diagnose und distanzierten Registrierung kollektiver Traumata.

⁴²³ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999. 175.

⁴²⁴ Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main, 8¹⁹⁹⁸.

⁴²⁵ Bei der Wiederkehr oder Rückkehr des Verdrängten handelt es sich um einen Vorgang, „wodurch die verdrängten Elemente, die durch die Verdrängung niemals zerstört werden, danach trachten, wiederzuerstehen, und dies in entstellter Weise, in Form eines Kompromisses, erreichen“ (Laplanche/Pontalis 1997, 631). Eine Wiederkehr des Verdrängten geht durch Verschiebung, Verdichtung und Konversion vor sich. Sie äußert sich in Form von Symptomen, Träumen, Fehlleistungen.

⁴²⁶ Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2*. Frankfurt/Main, 1990. 64. Zit. n. Assmann 1999, 175f.

Was genau ist jedoch (und wie funktioniert) ein *kollektives Trauma*? Während ein Trauma in der engen psychoanalytischen Definition immer ein (hoch)individuelles Phänomen bezeichnet, ließe sich, so mein Vorschlag, die Erweiterung des oft benutzten, aber nirgendwo definierten Begriffs unter Zuhilfenahme von Maurice Halbwachs' soziologisch ausgerichteter Theorie des *kollektiven Gedächtnisses* bestimmen.⁴²⁷ Das kollektive Gedächtnis addiert sich demnach nicht einfach aus individuellen Gedächtnissen, sondern ist als eigenständige Entität mit eigenen Regeln zu denken, als das Gedächtnis „der Gruppe oder der Gruppen“, das „sich verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen“.⁴²⁸ Wenn Halbwachs vom kollektiven Gedächtnis spricht, denkt er zunächst mehr an den konkreten sozialen Umraum des einzelnen, als an die Gesellschaft oder gar an abstrakte Kollektive.⁴²⁹ Dieser soziale Umraum jedoch wirkt auf den einzelnen unmittelbar ein: Bereits die subjektive Erinnerung ist an Zeugen gebunden, die die Erinnerung teilen und deren Denkungsart sich der einzelne zeitweilig zueigen macht, und an die Interpretationsrahmen, die das Kollektiv ihm zur Verfügung stellt (vgl. Halbwachs 1967, 3); „der Einzelne sieht (und erinnert sich) mit seinen eigenen Augen, immer aber auch mit den Augen der Gruppe, der er angehört, und er benutzt den Blick der anderen, um seine Erfahrungen zu überprüfen und zu verallgemeinern“ (Winkler 1997, 92). Dies aber bedeutet letztendlich, „dass wir in Wirklichkeit niemals allein sind. Es ist nicht notwendig, dass andere Menschen anwesend sind [...]: denn wir tragen stets eine Anzahl unverwechselbarer Personen mit und in uns“ (Halbwachs 1967, 2). Winkler verweist auf die schon bei Halbwachs angelegte eigentümliche Ambivalenz dieses Gedankens: „Wenn das kollektive Gedächtnis den Einzelnen einerseits orientiert und unterstützt, so bildet es gleichzeitig eine Art Bastion oder Stützpunkt, den die Gesellschaft in der Subjektivität des Einzelnen errichtet; das individuelle Gedächtnis sieht sich ermöglicht durch das kollektive, im selben Moment aber kolonisiert“⁴³⁰ (Winkler 1997, 93).

In *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (1925) entwickelt Halbwachs seine Theorie der sogenannten „Rahmen“ des kollektiven Gedächtnisses, die im weitesten Sinne einem gesellschaftlichem Bezugsrahmen entsprechen. Individuen ordnen Ereignisse in Rahmen ein; jedes Ereignis gehört einer Vielzahl von Rahmen an, und ständig ist die Wahrnehmung gezwungen, den Rahmen zu wechseln oder neue auszuprobieren. Diese Rahmen modifizieren das aktuell wahrgenommene oder erinnerte Ereignis und werden, umgekehrt, durch solche Ereignisse modifiziert. Halbwachs fasst zusammen: „So schließen die Bezugsrahmen

⁴²⁷ Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart, 1967. [La mémoire collective].

⁴²⁸ Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt/Main, 1985. 23. Zit. nach Winkler, Hartmut: *Docuverse: Zur Medientheorie der Computer*. Regensburg, 1997. 92.

⁴²⁹ Meine Darstellung folgt Winkler 1997, 92-98.

⁴³⁰ Eine Sicht, die an das ‚Über-Ich‘ Freuds und an seine deutlich ambivalente Bewertung erinnert.

des Kollektivgedächtnisses unsere persönlichsten Erinnerungen ein und verbinden sie miteinander. Es ist nicht notwendig, dass die Gruppe sie kenne“ (Halbwachs 1985, 201).⁴³¹

Ein kollektives Trauma entstünde analog zu Halbwachs' kollektivem Gedächtnis also nicht als das Ergebnis einer Addition individueller Traumata, sondern wäre das Trauma der Gruppe(n), das sich in den individuellen Traumata und seinen Symptomen offenbart. Das kollektive Trauma ist, wie auch die kollektive Erinnerung, an die durch das Kollektiv bereitgestellten Interpretationsrahmen und an individuelle Zeugen gebunden, die die Erinnerung (bzw. die Unmöglichkeit dieser Erinnerung) des Einzelnen teilen und somit bestätigen.⁴³²

Lieber ein Ende mit Wiederholungen als Wiederholungen ohne Ende

Letztlich bleibt die Frage nach der Möglichkeit einer Befreiung von den in diesem Kapitel geschilderten Wiederholungsmechanismen bzw. -automatismen. In der psychoanalytischen Kur zielt das Konzept des Durcharbeitens auf die Auflösung der Widerstände ab, mit dem Ziel, sich letztendlich von der „Bemächtigung der Wiederholungsmechanismen zu befreien“ (Laplanche/Pontalis 123). Freud jedoch bemerkte am Durcharbeiten etwas absolut Unverständliches: „Durcharbeiten ist nicht das schichtweise Abtragen des Widerstandes, sondern seine *Vertiefung*“ (Strowick 1999, 469). Paradoxerweise ist die Auflösung des Widerstandes identisch mit seiner Vertiefung. Wenn das Durcharbeiten ein Skandalon beschreibt, so liegt es eben darin, „dass sich der Widerstand der Erkenntnis entzieht, der Analysant sich nicht gemäß einer Widerstandsschau in ihn hineinversenken kann, um ihn zu mediieren und geheilt wieder aufzutauchen. Der Widerstand ist nicht zu mediieren“ (Strowick 1999, 471). Wiederholung und Widerstand gehen für Freud zusammen: „Je größer der Widerstand ist, desto ausgiebiger wird das Erinnern durch das Agieren (Wiederholen) ersetzt...“.⁴³³ Wo das Subjekt durcharbeitet, also den Widerstand vertieft, „geht es durch“, bricht es die Übertragung ab. Die ganze „Ungeheuerlichkeit des Gedankens des Durcharbeitens“ (Strowick 1999, 475) zeigt sich

⁴³¹ Pierre Nora beruft sich in seiner Definition der *lieux de mémoire* auf Halbwachs: „Memory is blind to all but the group it binds – which is to say, as Maurice Halbwachs has said, that there are as many memories as there are groups, that memory is by nature multiple and yet specific; collective, plural, and yet individual. History, on the other hand, belongs to everyone and to no one, whence its claim to universal authority“ (Nora, Pierre: *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. In: *Representations*, Spring 1989, 9). Erinnerung ist, im Gegensatz zu Geschichte, immer sozial, kollektiv und teilweise unbewusst: „We should be aware of the difference between true memory, which has taken refuge in gestures and habits, in skills passed down by unspoken traditions, in the body's self-knowledge, in unstudied reflexes and ingrained memories, and memory transformed by its passage through history, which is nearly the opposite: voluntary and deliberate, experienced as a duty, no longer spontaneous; psychological, individual, and subjective; but never social, collective, or all encompassing“ (Nora 1989, 13).

⁴³² Vgl. dazu auch den kurzen Artikel zu C.G. Jungs Begriff des ‚kollektiven Unbewussten‘: Shorter, Bani: *Memory in the Service of Psyche: The Collective Unconscious in Myth, Dream and Ritual*. In: Butler, Thomas (Hg.): *Memory. History, Culture and the Mind*. Oxford, 1989. 61-75.

⁴³³ Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. Zit. n. Strowick 1999, 471.

darin, dass Freud „den Widerstand/die traumatische Begegnung mit dem Realen als Augenblick der Analyse begreift“ (ebd.). Das ‚Durcharbeiten‘ (dessen Ziel die Befreiung von den Wiederholungsmechanismen ist) besteht eben nicht, wie Laplanche/Pontalis (1997, 124) schreiben, in einer ‚durch Deutung veränderten‘ Wiederholung. Freud denkt das Durcharbeiten, ganz im Gegenteil, „als Paradox der Wiederholung, welches nicht aufzuheben noch aufzulösen ist. Die Passagen der Wiederholung führen nicht aus dem Paradox hinaus, sondern in’s Paradox hinein, und eben dies ist der unmögliche Weg der Analyse“ (Strowick 1999, 475).⁴³⁴

⁴³⁴ Vgl. auch Chase, Cynthia: Die Übertragung übersetzen. Psychoanalyse und die Konstruktion von Geschichte. In: Lachmann, Renate/Haverkamp, Anselm (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München, 1993.

4. 2. Wiederholung und/als Differenz

„Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder, sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz.“
(Peter Handke: *Die Wiederholung*)

Betont die Psychoanalyse den Zwangscharakter der Wiederholung als einer (zunächst unerkannten) literalen, buchstäblichen Wiederkehr, so untersuchen philosophische Konzeptionen der Wiederholung andere, für unseren Zusammenhang zentralere Aspekte der Wiederholung. Auffällig in den untersuchten künstlerischen Praktiken von „Postutopismus“ und „Retroavantgarde“ sind die vielfältigen Momente von (motivischen) Wiederholungen der Avantgarde, die sich als Zitat, Reprise, Kopie, etc. bezeichnen lassen. Was hier interessiert, ist die Frage, inwieweit sich in materiellen Wiederholungen (im Sinne von exakten Kopien/Reproduktionen) eine Differenz ausdrückt, inwiefern also eine Wiederholung (das Selbe) Differenz (etwas Anderes) sein kann.⁴³⁵ In den Mittelpunkt des Kapitels stelle ich daher *Differenz und Wiederholung* von Gilles Deleuze. Von Interesse ist daher zunächst die Wiederholung als solche (Kapitel 4.2.1. und 4.2.2.). In Kapitel 4.2.3. beziehe ich den Kontext der Wiederholungen mit ein und mache in den Palimpsesten von Postutopismus und Retroavantgarde sowohl einander überwuchernde bzw. verdeckende als auch transparent übereinanderliegende und so einen Dialog ermöglichende historische Schichten aus. Diese unterschiedlichen Palimpsest-Strategien werden an verschiedenen Arbeiten exemplarisch aufgezeigt.

⁴³⁵ Vgl. zum Thema der Wiederholung: Lobsien, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung*. München, 1995; Schwartz, Hillel: *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York, 1996; Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal: die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, 1998; Lobsien, Eckhard: Gertrude Steins Poetik der Wiederholung. In: Hilmes/Mathy 1998. 121-134; Groddeck, Wolfram: Wiederholen. In: Bosse, Heinrich/Renner, Ursula (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg, 1999. 177-191; Strowick, Elisabeth: *Passagen der Wiederholung: Kierkegaard - Lacan - Freud*. Stuttgart u.a., 1999; Strowick, Elisabeth: Wiederholung und Performativität. Rhetorik des Seriellen. Vortrag während des *Thealit-Laboratoriums*. Bremen, 31.10.-11.12.1999, <http://www.thealit.dsn.de/serialitaet/teil/strowick/strowick_druck.html>; Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln, 2001.

4.2.1. Die Wiederkehr des *Schwarzen Quadrates* in der Kunst der 1970er/1980er Jahre

Für den Moskauer Konzeptualismus der 1970er und 1980er Jahre wurde, wie Aage Hansen-Löve es ausdrückt, Malevičs Bildparadigma *Schwarzes Quadrat* „zur ‚Ikone‘ bzw. ‚pars pro toto‘ der Avantgardekunst der 20er Jahre“.⁴³⁶ Man denke nur an Il’ja Kabakovs Album *Vškafusidjaščij Primakov*⁴³⁷ (*DerImSchranksitzende Primakov*, 1972) [Abb. 2], dessen erste Zeichnungen nichts weiter als schwarze Rechtecke darstellen, die die Blätter bis auf einen schmalen Rand ausfüllen. Verschiedene Bildunterschriften kommentieren die einzelnen schwarzen ‚Quadrate‘: „V škafu“, „Otec prišel s raboty“, „Olja delaet uroki“, „Margarita L’vovna prišla“, usw.⁴³⁸ Bereits die erste Bildunterschrift, „Im Schrank“, legt nahe, dass das schwarze Quadrat einfach das ist, was Primakov, der im Schrank sitzt, sieht: schwärzeste Dunkelheit, Nichts. Auch die letzten Blätter dieses Albums, die auf den ersten Blick mit ihrem metaphysischen Weiß auf suprematistische Monochromie zu verweisen scheinen, entpuppen sich schließlich als das, was Primakov während seines Fluges aus der Wohnung, der Straße, der Stadt in die Unendlichkeit begegnet: „Beloe oblako“, „Sil’nyj veter“ („Weiße Wolke“, „Starker Wind“), bzw. als die Orte, zu denen er aufsteigt: „Nebo“, „Efir“ („Himmel“, „Äther“).⁴³⁹



Abbildung 2:
Il’ja Kabakov, *Vškafusidjaščij Primakov*
(*DerImSchranksitzende Primakov*, 1972), Album

⁴³⁶ Hansen-Löve, Aage: Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden. In: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus*. Wien 2001. 133-186. Hier 142.

⁴³⁷ Das Album *Vškafusidjaščij Primakov* ist Teil der zwischen 1972 und 1975 entstandenen Mappenserie *10 personažej* (10 Personen). Die Titel der anderen Alben dieser Serie lauten: *Šutnik Gorochov* (*Der Witzbold Gorochov*), *Mučitel’nyj Surikov* (*Der Quälgeist Surikov*), *Anna Petrovna vidit son* (*Anna Petrovna hat einen Traum*), *Otpuščennyj Gavrilov* (*Der freigelassene Gavrilov*), *Voknogljadjaščij Archipov* (*Der aus dem Fenster schauende Archipov*), *Poletevšij Komarov* (*Der weggeflogene Komarov*), *Matematičeskij Gorskij* (*Der mathematische Gorskij*), *Ukrašatel’ Malygin* (*Der Kritzler Malygin*). Jedes Album besteht aus einer Anzahl von Zeichnungen (72,5 x 35 cm), die in einer Schachtel aufbewahrt werden. Zu bibliographischen Angaben vgl. Küpper, Stefan: *Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus*. Berlin, Phil.-Diss., 1999 [Typoskript]. 45ff.

⁴³⁸ „Im Schrank“, „Der Vater ist von der Arbeit gekommen“, „Olja macht Hausaufgaben“, „Margarita L’vovna ist gekommen“.

⁴³⁹ Das Album *Vškafusidjaščij Primakov* ist (leider in falscher Reihenfolge) wieder abgedruckt in: Tupitsyn, Margarita: *Malevič and Film*. Lissabon, 2002. 112-113.

Auch die weißen Bilder Kabakovs aus den 1960er Jahren⁴⁴⁰ oder Svetlana Kopystianskys *Weißes Album* (1979), ihre Arbeiten *Kalte Figuren/Warme Figuren* (1979), *Richtige Figuren/Falsche Figuren* (1979), *Undenkbares/Denkbares* (1980), *Theaterstück 1*, *Theaterstück 4* (beide 1980) sowie *Weißer Erzählung*, *Durchgestrichene Erzählung*, *Schwarze Erzählung* (1982)⁴⁴¹ wiederholen die suprematistischen Unfarben Schwarz und Weiß. Die *Poezdki za gorod*⁴⁴² (*Reisen aus der Stadt*) der Gruppe Kollektivnye dejstvija (Kollektive Aktionen) auf weiße Schneefelder jenseits des Moskauer Stadtrandes evozieren ebenso das Weiß Kazimir Malevičs (auf dem in einigen Aktionen ein schwarzes, quadratisches Tuch ausgebreitet wurde⁴⁴³ [Abb. 35a, 35b]). Explizite Wiederholungen des Schwarzen Quadrates (und anderer suprematistischer Formen) finden sich u.a. in Francisco Infantes Installation *Hommage à Malevič*⁴⁴⁴ (1969) und in der Serie *Das Leben des Quadrats*⁴⁴⁵ (1979), in Komar und Melamids Fotoserie *Documents*⁴⁴⁶ (1974-75) [Abb. 36], im *Železnyj zanaues*⁴⁴⁷ (*Eiserner Vorhang*, 1976) [Abb. 37] – einem Quadrat aus Eisen mit der Aufschrift „Iron Curtain“ – der Gruppe ‚Gnezdo‘, in Anatolij Žigalov und Natal'ja Abalakovas (Totart) *Čěrnyj Kvadrat*⁴⁴⁸ (1983) [Abb. 38], einem Kopfkissen aus transparenter Plastikfolie und schwarzer Füllung, in Erik Bulatovs quadratischen Bildformaten (dessen Motive meist einen weißen Hintergrund aufweisen),⁴⁴⁹ und Georgij Kizeval'ters *Ob'ekt s verevkami* (*Objekt mit Stricken*, 1981-1982, Holz, Leinwand, Emailfarbe, Stricke, 60 x 60 x 6,5 cm) [Abb. 39].⁴⁵⁰

⁴⁴⁰ Kabakov, Il'ja: *Leeres Bild*, 1985 (210 x 145 cm). In: Tupitsyn 2002, 114. Vgl. dazu auch Kabakov, Ilya: *Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau*. Wien, 2001.

⁴⁴¹ Kopystiansky, Igor & Svetlana: *Dialog*. Kat. IfA Galerie, Berlin, 1998.

⁴⁴² Kollektivnye dejstvija: *Poezdki za gorod*. Moskva, 1998.

⁴⁴³ So z.B. in der Aktion *Zvukovye perspektivy poezdki za gorod* (Geräuschperspektiven der Reise aus der Stadt). Moskauer Gebiet, 14.2.1983, und in der Aktion *Russkij mir* (*Russische Welt*). Moskauer Gebiet, 17.3.1985. Vgl. *Zvukovye perspektivy*. In: Kollektivnye dejstvija: *Poezdki za gorod*. Moskva 1998. 127; *Russkij mir*. In: *Poezdki za gorod*. 265ff. Fotodokumentation von *Russkij mir* in: Monastyrschij, Andrej: *Unterschriften*. Berlin, 1994. 9. Der Einband des Buches *Poezdki za gorod* ist mit einem silbernen Quadrat vor schwarzem Hintergrund versehen.

⁴⁴⁴ Die Installation *Hommage à Malevič* wurde auf einem weißen, mit Schnee bedeckten Feld realisiert.

⁴⁴⁵ Vgl. Groys, Boris: *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*. München 1991. 22.

⁴⁴⁶ Komar und Melamid verwandeln in dieser Serie zwölf sowjetische Ausweisdokumente in rechteckige Objekte aus Plexiglas. Margarita Tupitsyn schreibt dazu: „The thirteenth panel was painted in red, and in its absent connection to any existing referent, was designated as an ‘ideal square’ and an ‘ideal document’“ (Tupitsyn 2002, 110).

⁴⁴⁷ Gruppe ‚Gnezdo‘, *Železnyj zanaues* (*Eiserner Vorhang*), Öl auf Metall, 100 x 100 cm. In: *Kunst im Verborgenen. Non-konformisty/Nonkonformisten Russland 1957 - 1995*. Hg. v. Erofeev, Andrei/ Martin, Jean-Hubert. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums, Moskau. München/New York, 1995. 112.

⁴⁴⁸ Konstantin Zvezdočëtov ‚wiederholte‘ diese Arbeit 1994. Mischtechnik. Vgl. *Kunst im Verborgenen*. 130.

⁴⁴⁹ Viele seiner Bilder sind im Format 2 x 2 m gehalten. Vgl. *Erik Bulatov: Moscow*. Kat. ICA London 1989.

⁴⁵⁰ Vgl. *Kunst im Verborgenen*. 130.



Abbildung 35a:
Kollektivnye dejstvija, *Russkij mir* (1985)



Abbildung 35a:
Kollektivnye dejstvija, *Russkij mir* (1985)



Abbildung 35b:
Kollektivnye dejstvija, *Zvukovye perspektivy poezdki za gorod* (1983)

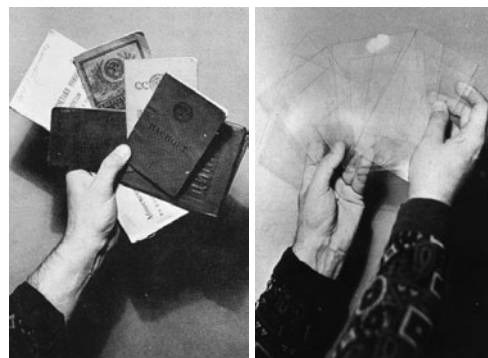


Abbildung 36:
Komar und Melamid, *Documents* (1974-75),
Ausweisdokumente und rechteckige Objekte aus
Plexiglas

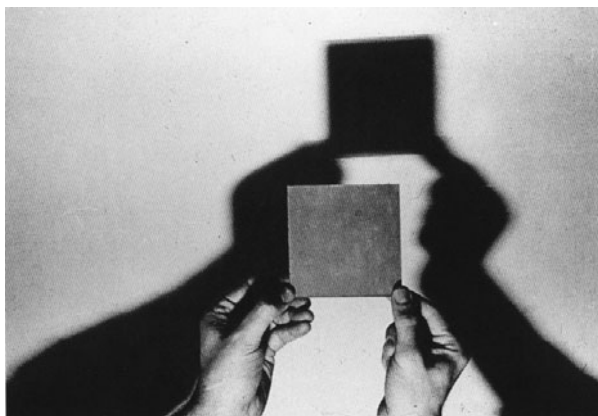


Abbildung 36:
Komar und Melamid, *Documents* (1974-75),
Ausweisdokumente und rechteckige Objekte aus
Plexiglas



Abbildung 37:
Gruppe Gneздо, *Železnyj zana ves*
(*Eiserner Vorhang*, 1976), Öl auf Metall,
100 x 100 cm



Abbildung 38:
Anatolij Žigalov, Natal'ja Abalakova (Totart),
Černyj Kvadrat (*Schwarzes Quadrat*, 1983),
Kopfkissen aus transparenter Plastikfolie und
schwarzer Füllung

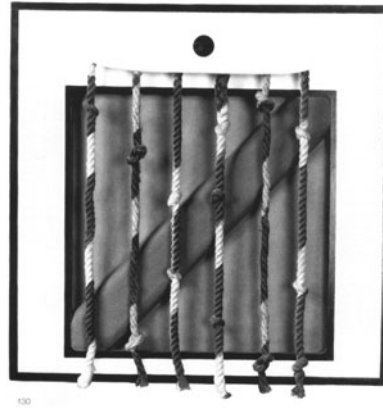


Abbildung 39:
Georgij Kizeval'ters *Ob''ekt s verevkami*
(*Objekt mit Stricken*, 1981-1982), Holz, Leinwand,
Emailfarbe, Stricke, 60 x 60 x 6,5 cm)

Auch in der jugoslawischen Retroavantgarde (nicht nur der 1980er Jahre) sind Wiederholungen suprematistischer bzw. konstruktivistischer oder allgemein avantgardistischer Bildelemente unübersehbar. Für die Oper *Krst Pod Triglavom* (*Taufe am Fuße des Triglav*) des Gledališče Sester Scipion Nasice⁴⁵¹ bzw. der Neuen Slowenischen Kunst⁴⁵² (NSK) wurde 1986 Tatlins Modell des *Denkmals für die III Internationale* rekonstruiert [Abb. 5]. Aus dem suprematistischen Formenvorrat verwenden die Gruppen der NSK vor allem das schwarze Kreuz, das jedoch aufgrund seiner Form nicht nur auf den Suprematismus verweist, sondern auch auf andere Quellen.⁴⁵³ So findet sich zum Beispiel Malevičs zwischen 1921 und 1927 entstandener *Suprematizm*, auf dem eine schwarze und eine rote suprematistische Form ein Kreuz bilden, auf dem Bild *Malevič zwischen zwei Kriegen* (1984-2000) von IRWIN wieder [Abb. 18].⁴⁵⁴ Das schwarze (oder, wahlweise, weiße) Quadrat taucht in den Bildern von IRWIN als bildinterne Rahmung in Form einer perspektivisch verzerrten lumineusen Fläche bzw. einer Lichtprojektion⁴⁵⁵ auf [Abb. 40] und schließlich auf spektakuläre Weise in der 1992 durchgeführten Aktion *Black Square on Red Square*, die in der Ausbreitung eines

⁴⁵¹ Theater der Schwestern Scipio Nasicas, Theaterabteilung der Neuen Slowenischen Kunst.

⁴⁵² Dies gilt für alle Gruppen der NSK: Laibach, bzw. Laibach Kunst, IRWIN und das Gledališče Sester Scipion Nasice, das sich später in Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* umbenannte und heute Kozmokinetični kabinet Noordung heißt.

⁴⁵³ Vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002, 15f. (v.a. zum Logo der Neuen Slowenischen Kunst).

⁴⁵⁴ Dieses Bild ist Teil der 1984 begonnenen Serie *Was ist Kunst?*.

⁴⁵⁵ Dieses Motiv wurde von Goran Petercol, einem anderen slowenischen Künstler, übernommen. Bei ihm handelt es sich um Lichtformen bzw. -reflexionen und Schattenwürfe. Vgl. u.a. die Arbeiten *Fenster* (1997, 144f.), *Negativ* (1998, 116f.) und *Dubrovnik* (1994, 72f.) im Kat. *Goran Petercol: Radna monografija*. Zagreb, 2002. Ich danke Gregor Podnar für diesen Hinweis.

schwarzen, 22 m x 22 m großen Stoffquadrates auf dem Roten Platz in Moskau bestand [Abb. 8]. Das Portrait der Gruppe IRWIN von Andres Serrano (*Mystery of the Black Square*, 1995) [Abb. 11] zeigt jedes der fünf Gruppenmitglieder mit einem kleinen schwarzen Quadrat anstelle eines Oberlippenbärtchens. In der Ausstellung *Interior of the Planit* (*Das Innere des Planiten*, Budapest, 1996) ist ein dreidimensionales Objekt zu sehen [Abb. 12a], das sich als Reproduktion des suprematistischen Sarges entpuppt, den Nikolaj Suetin⁴⁵⁶ für Kazimir Malevičs Begräbnis 1935 entworfen hatte [Abb. 12b]. Neben Arbeiten des Suprematisten Kazimir Malevič und des Konstruktivisten Vladimir Tatlin zitiert die NSK auch Arbeiten von El Lisickij, insbesondere seine Entwürfe für die *Wolkenbügel* (1923-25) und die *Rednertribüne für Lenin* (1924), die auf dem Entwurf einer *Rednertribüne* von El Lisickijs Student Il'ja Čašnik von 1920 beruht.



Abbildung 5:
Mitglieder des NSK-Kollektivs vor dem für ihre Performance *Krst pod Triglavom* (*Taufe unter dem Triglav*) im Cankarjev Dom in Ljubljana rekonstruierten Modell des Monuments für die III. Internationale (1919-20) von Vladimir Tatlin (1986)



Abbildung 18:
IRWIN, *Malevič zwischen zwei Kriegen* (1985)



Abbildung 40:
IRWIN, *Malevič zwischen zwei Kriegen* (1998), Öl auf Sperrholz, Lichtprojektion, 100 x 50 cm



Abbildung 8:
IRWIN u.a., *Black Square on Red Square* (6. Juni 1992), Aktion auf dem Roten Platz in Moskau

⁴⁵⁶ Nikolaj Suetin entwarf auch Malevičs suprematistisches Grabmal in Nemčinovka. Vgl. Stachelhaus, Heiner: *Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt*. Düsseldorf, 1989. 290.



Abbildung 11:
IRWIN/Andres Serrano, *Mystery of the Black Square* (1995), Fotografie

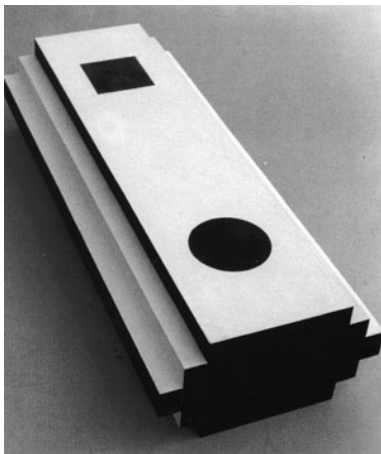


Abbildung 12a:
IRWIN, *Interior of the Planit* (1995), Objekt

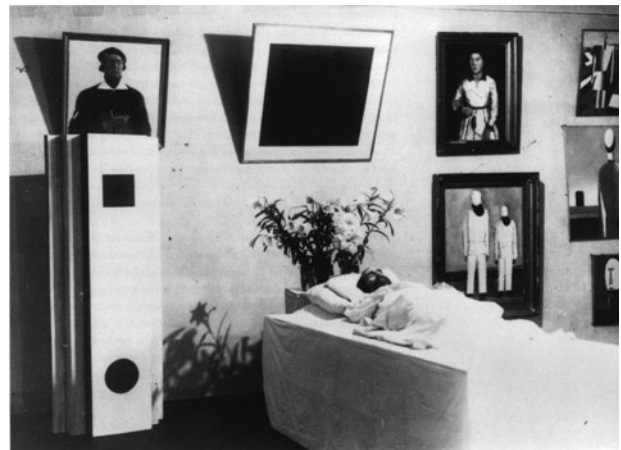


Abbildung 12b:
Fotografie von Kazimir Malevič auf seinem Totenbett, 1935

In Mladen Stilinovićs mehr als 3509 Teile umfassender Serie *Exploatacija Mrtvih* (*Die Ausbeutung der Toten*, 1984-1990) [Abb. 3] sind es vor allem die Farben Schwarz und Rot sowie suprematische Bildformen (Kreuze, Quadrate, Diagonalen bzw. diagonal angeordnete 'Planiten'), die zitiert werden. Ein anderer – vielleicht sogar *der* – „Retroavantgardist“⁴⁵⁷ ist Malevič (aus Belgrad), der nicht nur einzelne Bildelemente, sondern ganze Ausstellungen

⁴⁵⁷ Der aus Sarajevo stammende Braco Dimitrijević muss aufgrund seiner Arbeitsweise (die z.B. „echte“ Malevičs und Mondrians in Museums-Installationen neu inszeniert) auch zur sogenannten „Retroavantgarde“ gezählt werden. Er wird in einigen „Retroavantgarde“-Schemata von IRWIN zwar genannt, bleibt aber marginal, da sich seine Arbeiten eher im Rahmen einer unkritischen, ‚happy-go-lucky‘-zitierenden Postmoderne bewegen, ohne das Zitierte zu befragen. Vgl. z.B. Dimitrijević, Braco: *Für/For Malewitsch, Mondrian, Einstein*. Kat. Ludwigshafen, 1987.

wiederholt.⁴⁵⁸ Unter dem Pseudonym „Kazimir Malevič“ rekonstruierte ein anonymmer Künstler 1985 in einer Privatwohnung in Belgrad und im März 1986 in der Galerija Škuc in Ljubljana die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* von Kazimir Malevič [Abb. 41], die vom 17. Dezember 1915 bis 19. Januar 1916 in St. Petersburg stattgefunden hatte [Abb. 42]. Marina Gržinić schreibt zur Bedeutung dieser Wiederholung:

We are witnessing an accentuated iconoduly that verges on 'kitsch'. Yet this is not an attempt to copy paintings as such, to create 'falsifications' on the basis of photographs from that period and reproductions of originals, but a system, a reconstruction of the system of thought, a system which has elaborated the institution of contemporary art as we know it today.⁴⁵⁹

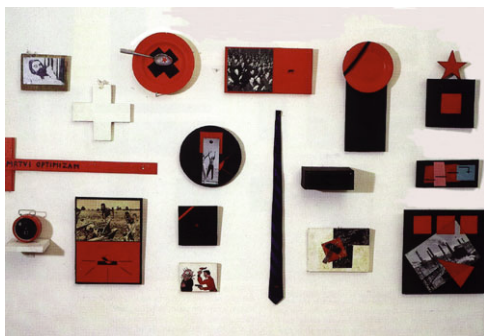


Abbildung 3:
Mladen Stilinović, *Exploatacija Mrtvih*
(*Die Ausbeutung der Toten*), 1984-1990



Abbildung 41:
Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10*,
Belgrad und Ljubljana, 1986

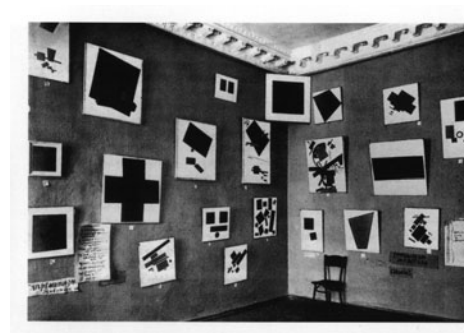


Abbildung 42:
Kazimir Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung*
0,10, St. Petersburg, 17. Dezember 1915 - 19. Januar
1916

Im Juni 1986 hielt ein gewisser Walter Benjamin im Cankarjev dom in Ljubljana einen Vortrag mit dem Titel *Mondrian '63 - '96*. Die ausgestellten Werke von „Piet Mondrian“

⁴⁵⁸ Zur Bedeutung von Malevič (aus Belgrad) für die gesamte Neue Slowenische Kunst vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002. 44-48. Vgl. den Beitrag von Erhoff, Michael: Bilder bilden, sowie Peter Weibel (Hg.). *Kontext Kunst: Kunst der 90er Jahre*. Köln, 1994. 409-420.

⁴⁵⁹ Gržinić, Marina: U-Topia. In: *Retroavangarda. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN*. Kat. Visconti Fine Art Kolizej. Ljubljana, 1994. 3.

waren mit den fiktiven Jahreszahlen '63, '79, '83, '92 und '96 versehen. Walter Benjamin bemerkte in seinem Vortrag zu den ausgestellten Bildern:

Even if we for a moment believed that by some miracle, Mondrian's original works had been secured for this occasion, we should soon be disproved by the dates marked on the paintings. [...] The only true facts are the pictures we see. Such simple pictures, and such complex questions. We still don't know who is the author of the paintings, or their dates of origin and their meanings. We find no support either in the coordinates of time, or in the coordinates of identity or in the coordinates of meaning.⁴⁶⁰

Dasselbe gilt übrigens auch für Gertrude Steins berühmte, zwischen 1906 und 1907 in der Pariser 27, rue de Fleurus entstandene Kunstsammlung, die 1992 unter dem Titel *Salon de Fleurus* in einer Privatwohnung in New York rekonstruiert/ wiederholt wurde, und in welcher ein gewisser Goran Đorđević bis heute offiziell als Museumswärter arbeitet.⁴⁶¹

Die meisten der genannten Beispiele stellen Motive der historischen Avantgarde, die sie wiederholen, explizit in einen neuen (bildimmanenten) Kontext, so zum Beispiel wenn Motive aus Avantgarde und Sozialistischem Realismus in einer Arbeit konfrontiert (IRWIN, *Malevič zwischen zwei Kriegen*) oder in einen narrativen Zusammenhang gestellt werden (zu Beispiel das *Schwarze Quadrat* in Kabakovs *Vškafusidjaščij Primakov*). Von dieser expliziten Kontextualisierung will ich aber zunächst absehen (darauf komme ich ausführlich in Kapitel 4.2.2.2. und 4.2.3.). Es soll in meinen ersten Überlegungen zunächst rein um die „Wiederkehr des Schwarzen Quadrates“ gehen, um die Wiederholung an und für sich und inwiefern sich in der Wiederholung des Selben etwas Anderes artikulieren kann.

⁴⁶⁰ Walter Benjamin: *Mondrian '63 - '96*. Zit. nach: Erjavec, Aleš/Gržinić, Marina: *Ljubljana, Ljubljana. The Eighties in Slovene Art and Culture*. Ljubljana, 1991. 131. Vgl. auch Gržinić, Marina: *Anti-Thesis: The Copy and the Original*. In: Dies.: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-socialism & The Retro-Avantgarde*. Wien, 2000. 69-101; sowie Gržinić, Marina: W. Benjamin, Kasimir Malevich, Mondrian and other Contemporary Spectral Figures and Icons - Thesis. In: Dies. (Hg.): *Zadnja futuristična predstava/The last futurist show*. Ljubljana, 2001. 20-26.

⁴⁶¹ Vgl. Gržinić, Marina: *Salon de Fleurus in a New York's Soho apartment: From fiction to virtuality*. In: Dies. (Hg.): *Zadnja futuristična predstava/The last futurist show*. Ljubljana, 2001. 10-19. Eine weitere Version des *Salon de Fleurus* wurde 1994 in einem Raum des Karl-Ernst-Osthaus Museums in Hagen rekonstruiert.

4.2.2. Wiederholung als produktive Differenz

4.2.2.1. Differenz und Wiederholung

„Is there repetition or is there insistence. I am inclined to believe there is no such thing as repetition. And really how can there be.“⁴⁶² (Gertrude Stein)

Die Wiederholung verbirgt in sich einen Bruch. Mit diesem Bruch in der Wiederholung hat sich Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung*⁴⁶³ befasst, wobei er die Wiederholung gegen die Ähnlichkeit stellt. Alles lässt sich mit allem in ein Ähnlichkeitsverhältnis bringen, aber die reine Wiederholung ist unmöglich. Die Wiederholung ist „keine Figur der Ähnlichkeit, sondern der Nähe“,⁴⁶⁴ vielleicht sogar der unerwarteten Nähe von Objekten, die zunächst entfernter erscheinen, als sie es in Wirklichkeit sind. Deleuze entwickelt in seinem Buch über *Differenz und Wiederholung* ein Denken der Wiederholung, das nicht einer der Repräsentation verhafteten Vorstellung von Ähnlichkeit anhängt, sondern auf radikale Weise der Differenz verpflichtet ist.

Deleuze geht in seiner Argumentation auf Kierkegaard und Nietzsche zurück: Bei beiden „erscheint die Wiederholung als eine Bewegung, eine Handlung, die einen Bruch vollzieht, was bei Deleuze zu einem Sich-Verhalten-zu-Etwas wird.“⁴⁶⁵ Genau dieses Sich-Verhalten-Zu-Etwas in der Wiederholung, dieses Insistieren, brachte Gertrude Stein 1934 zu der Feststellung, dass die reine Wiederholung nicht nur unmöglich, sondern auch uninteressant sei. Sie „begründet [so] die Unmöglichkeit der Wiederholung, die zugleich die Bedeutung der Wiederholung ausmacht“.⁴⁶⁶ Oder, wie die Herausgeberinnen von *Mystifikation - Autorschaft - Original* schreiben: „Jede Differenz wiederholt, jede Wiederholung markiert die Differenz“.⁴⁶⁷

Bei einer Wiederholung (eines Früheren) handelt es sich ganz allgemein um eine zweistufige Operation: Etwas wird wahrgenommen und dann als Wiederholung qualifiziert. Die

⁴⁶² Stein, Gertrude: Portraits and Repetition (Vortrag 1934). In: Dies.: *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. v. Meyerowitz, Patricia. Harmondsworth, 1971. 100.

⁴⁶³ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. Übs. v. Joseph Vogl. München, 1992.

⁴⁶⁴ Strowick, Elisabeth: *Passagen der Wiederholung: Kierkegaard - Lacan - Freud*. Stuttgart u.a., 1999. 284. In der Psychoanalyse wird die Wiederholung zur „unheimlichen, schlaflos machenden Figur. Im Entzug fügt sich die Nähe des Anderen dem Subjekt auf traumatische Weise zu. Die Wiederholung evoziert das Ding als beunruhigende Nähe des Anderen“ (Strowick 1999, 281).

⁴⁶⁵ Frank, Susi/Lachmann, Renate/Sasse, Sylvia/Schahadat, Schamma/Schramm, Caroline: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Mystifikation - Autorschaft - Original*. Tübingen, 2001. 14.

⁴⁶⁶ Lobsien, Eckhard: Gertrude Steins Poetik der Wiederholung. In: Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal: die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, 1998. 121-134. Hier: 121.

⁴⁶⁷ Frank/Lachmann/Sasse/Schahadat/Schramm, 2001, 15.

Phase der Wahrnehmung fällt, so Eckehard Lobsien,⁴⁶⁸ unter das Prinzip der Wörtlichkeit, die anschließende Einsicht in den Wiederholungscharakter ist die Negation dieses Initialindrucks: „Die Wiederholung vermittelt so die Erfahrung einer Umwertung, gar der Abwertung“ (Lobsien 1995, 15). „Ohne die erinnernde Vergegenwärtigung des früheren A kann das jetzt gegebene A° nicht als dessen Wiederkehr, Abbild, Repräsentant, also nicht als A° (A) erkannt werden; die Gewärtigung einer Wiederholung impliziert eo ipso die möglichst adäquate Reproduktion des Wiederholten“ (Lobsien 1995, 16). Und doch ist die Wiederholung, indem sie schon Bekanntes wiederkehren lässt, Neues. „Sie setzt in jedem Fall eine Differenz zu dem Früheren, markiert einen Abstand zwischen den Versionen des Gleichen, der sonst nicht wahrnehmbar wäre“ (Lobsien 1995, 17). Die Wiederholung umfasst damit sowohl die Wiederkehr eines früheren A als A° wie auch die Reinterpretation eines als „A“ begegnenden Moments oder Zeichens in „A“ = A° (A).⁴⁶⁹

Von besonderem Interesse für meine Fragestellung sind die Beziehungen zwischen Wiederholung und den drei Zeitformen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft sowie die verschiedenen Dimensionen der Wiederholung, die Gilles Deleuze (und im Anschluss daran Lobsien) im Hin- bzw. Rückblick auf Søren Kierkegaard formuliert. Kierkegaard schreibt in *Die Wiederholung*, seinem 1843 erschienenen ‚Versuch in der experimentellen Psychologie‘: „Wiederholung und Erinnerung stellen die gleiche Bewegung dar, nur in entgegengesetzter Richtung; denn woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist.“⁴⁷⁰ Er konstatiert ein besonderes Bündnis zwischen Wiederholung und Gegenwart, während „Erinnerung (das Vermögen zur Vergangenheit) und Hoffnung (das Vermögen zur Zukunft) ihr entgegenstehen“ (Lobsien 1995, 19). Die Wiederholung aber „sichert die Gegenwart [...], weil sie prospektive Erinnerung ist – eine gegenwärtige Öffnung des Vergangenen auf Zukunft hin“ (ebd.). Die Wiederholung konstituiert Gegenwart „als zur Gegenwärtigkeit gebrachte Erinnerung und Hoffnung“ (ebd.). Mit einem gegenwärtigen Öffnen des Vergangenen auf die Zukunft, einer Bewegung, die zugleich retrospektiv und prospektiv ist, haben wir es sowohl in den postutopischen bzw. retroavantgardistischen

⁴⁶⁸ Ausgehend u.a. von Kierkegaard und Deleuze entwirft Eckehard Lobsien in *Wörtlichkeit und Wiederholung* ein rein *intratextuelles* Modell der Wiederholung – „Die Wiederholung ist eine intratextuelle Abbildung“ (Lobsien 1995, 15). Trotzdem lassen sich viele der von ihm besonders anhand von Deleuzes *Differenz und Wiederholung* entwickelten Kategorien auch allgemein auf extra- bzw. intertextuelle Strategien der Wiederholungen anwenden.

⁴⁶⁹ Die Formel $A = A^\circ$ (A) wäre, folgt man Lobsien, auszuschreiben wie folgt: „Ein im Lesen erfasstes Element A (1. Stufe der Aktualisierung) erweist sich als die Wiederholung (als A°) eines früheren originären Momentes A (2. Stufe)“ (Lobsien 1995, 33).

⁴⁷⁰ Kierkegaard, Søren: *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentellen Psychologie* von Constantin Constantius. Hamburg, 2000.

Wiederholungen der Avantgarde der 1980er Jahre als auch in den retroutopischen Wiederholungen der 1990er Jahre zu tun. Während die Avantgarde in den 1980er Jahren vor allem auf die in ihr angelegten totalitären Potentiale untersucht wird, beginnen Künstler in den 1990er Jahren die Avantgarde auf das in ihr angelegte, aber nicht realisierte technologische Zukunftspotential zu lesen.

Kierkegaard unterscheidet außerdem die „wahre“ von der „verkehrten“ Wiederholung. Die „verkehrte“ Wiederholung vollzieht sich als eine ausdrückliche Konfrontation zweier Momente, ein und derselbe Sachverhalt taucht an zwei unterschiedlichen Zeitstellen auf und wird so einer Vergleichsoperation unterzogen, in der sich lediglich Differenzen abheben. Diese verkehrte – Lobsien nennt sie auch „verengte“ – Wiederholung hebt sich paradoxerweise auf, weil sie „das Frühere und das Gegenwärtige explizit gegeneinander hält – mit dem Ergebnis, dass lauter unabgleiche Singularitäten zutage treten“ (Lobsien 1995, 22). Die „wahre“ Wiederholung ist im Gegensatz dazu jedoch eine „wirkliche“ und „gehaltvolle“ Wiederholung. Hier wird der gegenwärtige Moment zu einer „Faltung“ oder „Schichtung“. Ausgehend von Kierkegaard entwickelt Lobsien seine Konzepte der „rhetorischen“ und der „ästhetischen“ Wiederholung, wobei das Begriffspaar rhetorische/ästhetische Wiederholung keinerlei Bewertung mehr impliziert, wie das bei Kierkegaard der Fall ist. Vielmehr wirken in der Wiederholung rhetorische Wiederholung (*Wörtlichkeit*) und ästhetische Wiederholung (*Wiederholung* bzw. „höherstufige Wörtlichkeit“) zusammen. Das lesende Gedächtnis, das (zum Beispiel in einem Text) etwas Wahrgenommenes als Wiederholung erkennt,

setzt eine qualitative und untilgbare Differenz zwischen dem Wiederholten (A) und seiner Wiederholung A°. A° ist von einer Reflexion begleitet, von einem Kenntnisstand umgeben, der es gegenüber A signifikant abhebt, mag auch völlige Identität der Erscheinungsform zwischen den beiden bestehen. A° weiß gleichsam um seine Wiederholungsqualität, was für A nicht [...] zutrifft [...]. (Lobsien 1995, 27)

Lobsien strukturiert Deleuzes Ausführungen unter sieben Punkten:⁴⁷¹ 1. Wiederholung, Singularität, Allgemeinheit, 2. Iterabilität und Identität, 3. Zeit- und Zeichencharakter der Wiederholung, 4. Statische und dynamische Wiederholung, 5. Wiederholung als Synthese der Gegenwart, 6. Wiederholung und Vergangenheit, 7. Wiederholung und Zukunft. Meine nachfolgenden Ausführungen zu Deleuze orientieren sich – mit Ausnahme des zweiten Punktes – an der von Lobsien vorgeschlagenen Struktur.

⁴⁷¹ Vgl. Lobsien, Eckhard: Die Zeiten und die Wiederholung. In: Lobsien 1995. 165-190.

Wiederholung, Singularität, Allgemeinheit

Denkt man die Wiederholung als Wiederholung eines identisch Selben, so tritt in dem Maße, wie ein strikter Gegensatz zwischen Wiederholung und Gesetzmäßigkeit (bzw. Allgemeinheit) sichtbar wird, eine strenge Affinität von Wiederholung und Singularität zutage. Dies erklärt sich wie folgt: Der Begriff eines identisch Selben setzt zweierlei voraus – Unterschiedenheit und Gleichheit. Nur Gleiches kann sich wiederholen, aber es kann sich nur wiederholen, wenn es „zeitlich und/oder räumlich in doppelter, also in sich unterschiedener Form auftritt, wenn es durch eine Differenz von sich abgespalten ist“ (Lobsien 1995, 171). Die in der Wiederholung herausgestellte Identität ($A = A$) ist somit ein Effekt der Differenz ($A \neq A^\circ$) und der diese Differenz verklammernden Identitätseinsicht. A und A° sind sowohl voneinander unterschieden, als auch miteinander identisch ($A^\circ = \neq A$). Wiederholung ist damit immer die Wiederholung eines „unersetzlich Singulären“ (Lobsien 1995, 171): „Die Wiederholung bekräftigt (sie findet überhaupt nur deswegen statt), dass dieses Singuläre eben nicht durch ein Äquivalent oder ein Synonym ersetzt werden kann, sondern als es ‚selber‘ wiederkehren muss“ (ebd.). Die Wiederholung ist somit etwas vollkommen anderes als die Allgemeinheit oder die Gesetzmäßigkeit, die sich aus der „Austauschbarkeit von Ähnlichem, aus der Tilgbarkeit des singularisierenden Aspekts“ begründen (ebd.). Es ist vielmehr die Allgegenwart der Differenz, „die das unersetzlich Singuläre sofort in ein Anderes zu verwandeln droht, sobald ihr Raum gegeben wird“ (ebd.). Die Differenz würde jede Wiederholung verhindern. Daher kann man die Wiederholung, die doch selbst das Wirken der Differenz voraussetzt, geradezu als Abwehr, Blockade der Differenz beschreiben. „Die Wiederholung lässt ein Selbes wiederkehren; sie blockiert damit die Differenz, die dieses Selbe verändern würde“ (ebd.).

Die Wiederholung steht im Gegensatz zum Begriff, da sie das Individuelle und das Singuläre „gegen eine Verrechnung unter das Allgemeine (nach den Regeln von Subsumption und Substitution) verteidigt“ (Lobsien 1995, 172). Ein Begriff ist auf potentiell unendlich viele individuelle Dinge anwendbar, an denen er eine durchgehende Ähnlichkeit, also das Nicht-Singuläre, feststellt. Eine Wiederholung von A desavouiert jedoch den für „ A “ eingesetzten Begriff, indem er ihn in seiner „entindividualisierenden Funktion entlarvt“ (ebd.). Die Wiederholung erscheint folglich als „begrifflose Differenz“ (Deleuze 1992, 30). Die Wiederholung betont also einerseits das wiederholte A in seiner Singularität, verweist aber auch, da sie A als A° wiederholt, auf ein Moment jenseits der Singularität. „Die Wiederholung wird von Elementen ausgesagt, die wirklich unterschieden sind und dennoch strikt denselben Begriff besitzen. Die Wiederholung erscheint folglich als Differenz, aber als absolut begrifflose und

in diesem Sinne indifferente Differenz“ (Deleuze 1992, 33). Die Wiederholung „affirmiert unersetzbare, unaustauschbare Singularität“; sie „verweigert eine Verallgemeinerung des Singulären am Leitfaden der Ähnlichkeit, Gleichheit, Äquivalenz“ (Lobsien 1995, 173); und doch lässt sie die Einmaligkeit dessen, was sie wiederkehren lässt, fragwürdig erscheinen.

Deleuze weist darauf hin, dass die Wiederholung eine ursprünglich „interne Differenz“ des singulären Moments A akzentuiert, indem sie diese als raumzeitliche faktische Distanz outriert.⁴⁷² Das Selbstparadigma „A“ = A°, A°° usw. wird zerdehnt, indem es in eine lineare Abfolge als „A“ = A° (A) umgelegt wird (eben als Wiederholung, bzw. „begrifflose Differenz“). In dem Augenblick, in dem wir „die Wiederholung als Wiederholung bemerken und sie in diesem Bemerken konstituieren, findet eine raumzeitliche Rückorientierung von dem aktuellen A° zum früheren A statt“ (Lobsien 1995, 173f.).

Zeit- und Zeichencharakter der Wiederholung

Nach Freud gehört die Wiederholung (als Zwang) bekanntlich dem Primärvorgang an, denn sie ignoriert die Zeit. Das Wiederholte wird „als und wie etwas Gegenwärtiges erlebt; es springt gleichsam von seiner vergangenen Zeitstelle unvermittelt in die Gegenwart, ohne eine Spur zu ziehen; es blockiert jeden Rückgang an den Ort seines ersten Vorkommens“ (Lobsien 1995, 177). Das, was sich da wiederholt, ist zunächst gar nicht erkennbar als ein bloß Wiederkehrendes. Genau dies lässt sich auch für den vom Plakatentwurf des Neuen Kollektivismus (NK) ausgelösten Posterskandal sagen (vgl. Kapitel 4.1.). Die Ästhetik des NK-Plakates war zunächst nicht als offensichtlich aus einem nationalsozialistischen Kontext stammende gekennzeichnet. Folglich war auch die Einschätzung des Plakates durch die Jury unbelastet, zunächst nicht erkennbar als wiederkehrende Faszination durch totalitäre Bildsprache. „Erst die aktivierte Erinnerung öffnet die zeitliche Distanz, stellt die Wiederholungsbeziehung her und korreliert die separierten Kontexte“ (Lobsien 1995, 177). Die Freudsche Wiederholung tarnt sich also zunächst; sie ist ein „entstellter und entstellender“ Vorgang (ebd.). Es findet ein Versteckspiel oder eine Maskerade statt: „Die Maske ist das wahre Subjekt der Wiederholung“⁴⁷³ (Deleuze 1995, 35). Maske oder Verkleidung meint in diesem Zusammenhang die Wörtlichkeit bzw. Präzision der Wiederholung, deren Wörtlichkeit aber durch die fehlende

⁴⁷² Iterabilität (Wiederholbarkeit) ist nur dann möglich, wenn dem Zeichen der konstitutive Mangel einer Selbstspaltung, also Nicht-Identität, eigen ist. Vgl. bei Lobsien 2. Iterabilität und Identität (1995, 174ff.).

⁴⁷³ „Tatsächlich ist die Wiederholung das, was sich verkleidet, indem es sich konstituiert, und sich nur insofern konstituiert, als es sich verkleidet. Sie liegt nicht unter den Masken, sondern bildet sich von einer Maske zur anderen“ (Deleuze 1992, 34).

Spur verschleiert wird bzw. zunächst latent, unerkannt bleibt. Daher ist die Wiederholung, wie Deleuze mehrfach betont, auch „Sache des Humors und der Ironie“ (Deleuze 1992, 20).

A° als „gegenwärtig lebendig wahrgenommenes Moment“ (Lobsien 1995, 177) verweist gleichzeitig auf das frühere A:

Es negiert, indem es auftaucht, seinen Status der lebendigen Gegenwärtigkeit, seiner authentischen Wörtlichkeit, insofern es einen Rückgang zu jenem früheren A veranlasst [...]. Aber es verhindert doch auch diesen Rückgang, insofern es eben als A° (A) die Identität des A aus der früheren Zeitstelle und deren Kontext löst und in die gegenwärtige Erfahrung überträgt. (Lobsien 1995, 177).

Diese ironische Zeichenbeziehung wird erst durch eine „erinnernde, vermittelnde, interpretierende Rekonstruktion“ (ebd.) freigelegt. Die Wiederholung ist insofern ironisch, als sie auf den ersten Blick eine „Erfahrung von etwas Neuem ist, die auf ihre Selbstaufhebung – nämlich das Erkanntwerden als eines bloß Repetitiven – hinwirkt“ (Lobsien 1995, 178).

Statische und dynamische Wiederholung

Deleuze unterscheidet im Anschluss an Kierkegaard zwischen zwei in jeder Wiederholung enthaltenen Modi der Wiederholung: zwischen statischer und dynamischer, materieller und geistiger, nackter und verkleideter Wiederholung.⁴⁷⁴ „Die eine [statische/materielle/nackte, I.A.] resultiert aus dem Werk, die andere [dynamische/geistige/verkleidete, I.A.] aber ist gleichsam die ‚Evolution‘ der Geste. Die eine verweist auf einen und denselben Begriff, der nur eine äußere Differenz zwischen den gewöhnlichen Exemplaren einer Figur fortbestehen lässt; die andere ist Wiederholung einer inneren Differenz, die sie in jedem ihrer Momente umschließt und von einem ausgezeichneten Punkt zum anderen transportiert“ (Deleuze 1992, 38). Deleuze definiert die statische und die dynamische Wiederholung wie folgt:

In einem Fall [dem der statischen Wiederholung; I.A.] aber ist die Differenz bloß als dem Begriff äußerliche gesetzt, als Differenz zwischen Objekten, die unter demselben Begriff repräsentiert werden, und fällt in die Indifferenz des Raums und der Zeit. Im anderen Fall [dem der dynamischen Wiederholung; I.A.] ist die Wiederholung der Idee immanent; sie entfaltet sich als reine schöpferische Bewegung eines dynamischen Raums und einer dynamischen Zeit, die der Idee entsprechen. Die erste Wiederholung ist Wiederholung des Selben, die sich durch die Identität des Begriffs oder der Repräsentation expliziert; die zweite ist diejenige, die die Differenz umfasst und sich selbst in der Andersheit der Idee, in der Heterogenität einer ‚Appräsentation‘ umfasst. Die eine ist negativ, aufgrund des Mangels des Begriffs, die andere affirmativ, auf-

⁴⁷⁴ Deleuze spricht von einer Koexistenz dieser beiden Wiederholungen: „Diese beiden Wiederholungen ergeben sich nicht in derselben Dimension, sie koexistieren; die eine ist die Wiederholung von Augenblicken, die andere die der Vergangenheit; die eine ist elementar, die andere totalisierend; und die tiefste, die ‚produktive‘ ist offenbar nicht die sichtbarste oder die mit dem größten ‚Effekt‘“ (Deleuze 1992, 361).

grund des Überschusses der Idee. Die eine ist hypothetisch, die andere kategorisch. Die eine ist statisch, die andere dynamisch. Die eine ist Wiederholung in der Wirkung, die andere in der Ursache. Die eine ist extensiv, die andere intensiv. Die eine ist gewöhnlich, die andere ausgezeichnet und singulär. Die eine horizontal, die andere vertikal. Die eine ist entfaltet und expliziert; die andere umhüllt und muss interpretiert werden. Die eine ist revolutionär, die andere evolutionär. Die eine besteht aus Gleichheit, Kommensurabilität, Symmetrie; die andere gründet sich auf das Ungleiche, Inkommensurable oder Asymmetrische. Die eine ist materiell, die andere spirituell [...]. Die eine ist unbelebt, die andere enthält das Geheimnis unserer Tode und Leben, unseres Gefangenseins und unserer Befreiungen, des Dämonischen und des Göttlichen. Die eine ist eine ‚nackte‘ Wiederholung, die andere eine bekleidete Wiederholung, die sich selbst bildet, indem sie sich bekleidet, maskiert, verkleidet. Die eine besteht aus Exaktheit, die andere entspricht dem Kriterium der Echtheit. (Deleuze 1992, 42f.)

Auf der Ebene des materiellen Produkts ist zwar die statische Wiederholung dominant (sie steht für Starre, Schematik, Regelmäßigkeit), diese geht aber fast unmittelbar in die zweite, dynamische Wiederholung über, die in der „Geste des Wiederholens“, des „aktive[n] Moment[s] des Anknüpfens an das Vorhergehende“ und in dem „kreative[n] und generative[n] Prinzip des Wiederholungsaktes“ liegt (Lobsien 1995, 178). Deleuze betont, dass beide Wiederholungen nicht unabhängig voneinander existieren können; weder die eine ohne die andere, noch die andere ohne die eine: „Eine materielle und nackte Wiederholung (als Wiederholung des Selben) erscheint nur insofern, als sich eine andere Wiederholung in ihr verkleidet, sie konstituiert und sich selbst konstituiert, indem sie sich verkleidet“ (Deleuze 1992, 39). Diese beiden Formen der Wiederholung sind also eng miteinander verwoben, nach dem Motto: *Une répétition peut en cacher une autre*. Die nackte Wiederholung ist „– gleich einer sich ablösenden Haut – die äußere Hülle eines Kerns von Differenz und von komplizierteren inneren Wiederholungen“ (Deleuze 1992, 106). Es handelt sich hier um eine Beziehung zwischen Innen und Außen, oder besser: zwischen unterschiedlich strukturierten Oberflächen, die vielfältig in- und miteinander verdrillt sind.⁴⁷⁵ Die dynamische (bzw. ästhetische) tarnt sich gleichsam mit der statischen (rhetorischen) Wiederholung, welche in sich wiederum die dynamische Wiederholung trägt. Diese dynamische Wiederholung wiederholt sich quer zu den materiellen, wiederholten Elementen. Lobsien fasst zusammen: „Indem sich die zweite Wiederholung – als Bedingung möglicher Wiederholung überhaupt – durch die erste realisiert, macht sie diese möglich“ (Lobsien 1995, 180). Deleuze schreibt dazu:

Die eine ist das singuläre Subjekt, das Herz und die Interiorität der anderen, die Tiefe der anderen. Die andere ist bloß die äußere Hülle, die abstrakte Wirkung. Die asymmetrische Wiederholung verbirgt sich in den symmetrischen Zusammenhängen oder Wirkungen; eine Wiederholung

⁴⁷⁵ Ich entnehme den Begriff der „Verdrillung“ von Žižek, Slavoj: Sinn, Unsinn und der Phallus. In: *Fragmente. Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse*. Nr. 46, Dez. 1994. „Heillosen Lachen. Fragmente zum Witz“. 133-145. Hier 144.

von ausgezeichneten Punkten unter der Wiederholung von gewöhnlichen Punkten; und überall das Andere in der Wiederholung des Selben. Jene ist die geheime, die tiefste Wiederholung: [...] [Es] sind [...] die Maske, das Verkleidete, die Travestie, die schließlich die Wahrheit des Nackten ausmachen. Und zwar notwendigerweise, da die Wiederholung nicht durch etwas anderes verdeckt wird, sondern sich bildet, indem sie sich verkleidet, ihren eigenen Verkleidungen nicht vorausgeht und – indem sie sich bildet – die nackte Wahrnehmung konstituiert, in die sie sich einhüllt. (Deleuze 1992, 43)⁴⁷⁶

Die vertikale Wiederholung ist die Ursache der horizontalen, oder Oberflächenwiederholung. Deleuze spricht in diesem Zusammenhang von „Seelen“, die die Materie „bevölkern“ und „überziehen“ und ihr so eine „Dichte“ geben, ohne die die materielle Wiederholung nicht möglich wäre:

[D]ie materiellste Wiederholung [bildet] sich nur durch und in einer Differenz [...], die ihr durch Kontraktion entlockt wird, durch und in einer Seele, die der Wiederholung eine Differenz entlockt. Die Wiederholung wird also repräsentiert, allerdings unter der Bedingung einer Seele ganz anderer Natur, einer betrachtenden und kontrahierenden, nicht aber repräsentierenden und repräsentierten Seele. *Die Materie wird in der Tat von derartigen Seelen bevölkert und überzogen, die ihr eine Dichte verleihen, ohne die sie auf der Oberfläche keinerlei nackte Wiederholung aufweisen würde.* Und glauben wir nicht, dass die Kontraktion dem äußerlich wäre: Sie ist deren integrierender Bestandteil, sie ist deren konstitutiver Bestandteil, sie ist die Tiefe, ohne die sich an der Oberfläche nichts wiederholen würde.⁴⁷⁷

An anderer Stelle bezeichnet Deleuze die zweite Wiederholung als „ratio“ der ersten: „Die lebendige und bekleidete, vertikale Wiederholung, die die Differenz umfasst, musste die Ursache darstellen, aus der nur die horizontale, materielle und nackte Wiederholung resultiert“ (Deleuze 1992, 359). Stets resultiert, so Deleuze, die materielle Wiederholung aus der tieferen Wiederholung,

die in der Dichte entsteht und jene als Resultat erzeugt, als äußere Umhüllung gleich einer ablösbaren Schale, die aber jeden Sinn und jede Fähigkeit zur eigenen Reproduktion verliert, sobald sie nicht mehr von ihrer *Ursache* oder der anderen Wiederholung belebt wird. Auf diese Weise ist es das Bekleidete, das unter dem Nackten liegt und es erzeugt, es ausscheidet [*excrète*] als Wirkung seiner Sekretion [*sécrétion*]. Die verborgene [*secrète*] Wiederholung ist es, die sich mit einer mechanischen und nackten Wiederholung als einer letzten Barriere umgibt (Deleuze 1992, 360).

Die äußerlich manifeste statische Wiederholung wäre damit nur ein Effekt des eigentlichen dynamischen Kerns des Wiederholungsgeschehens. Jedoch bliebe „das dynamische Wieder-

⁴⁷⁶ Vgl. dazu Žižek, Slavoj: Die sieben Schleier der Phantasie. In: Ders.: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien, 1997. 13-83.

⁴⁷⁷ Deleuze 1992, 356. Meine Kursivierung.

holen [...] unbemerkt, entäußerte es sich nicht an Repetitionsfolgen linearer Ordnung ($A - A^\circ - A^\circ$ usw.)“ (Lobsien 1995, 180).

Wiederholung als Synthese der Gegenwart

Im zweiten Kapitel von *Differenz und Wiederholung* („Die Wiederholung für sich selbst“) diskutiert Deleuze Humes These „*Die Wiederholung ändert nichts am sich wiederholenden Objekt, sie ändert aber etwas am Geist, der sie betrachtet.*“⁴⁷⁸ Das zweite Auftauchen von A wird nur dann als Wiederholung (A°) gewärtigt, wenn es im Bewusstsein registriert wird als „eben ein zweites Auftauchen, womit A sich modifiziert zu A plus Index 'zweites Auftauchen', also zu A° “ (Lobsien 1995, 181). Auf der einen Seite ist das zweite Vorkommen eine genuine Präsenz, andererseits „wird es aber, sobald es als Wiederholung gewärtigt wird, in seiner Geltung als genuin Präsentes entwertet, da es ja primär zur Vergegenwärtigung seines ersten Vorkommens Anlass gibt. Momentanbewusstsein und modifizierendes Erinnerungsbewusstsein folgen direkt aufeinander“ (ebd.). Anerkennung und Abwertung erfolgen fast zeitgleich. Die Wiederholung ereignet sich nicht im Nacheinander der Augenblicke, sondern „in einer lebendigen Gegenwart, in welche sich Vergangenheit und Zukunft eingeschmolzen finden. Es findet eine Kontraktion (Synthese) zweier Zeitpunkte statt“ (Lobsien 1995, 181f.).⁴⁷⁹ Mit dem kontrahierten A wird „die ganze [...] Vergangenheit auf unterschiedlichsten Konstitutionsniveaus an die Aktualität herangeführt [...], so dass die Gegenwart nur als äußerste Verdichtung der Vergangenheitsebenen erscheint. Durch die Wiederholung werden mit der Zusammenschließung der zeitlich separierten Momente „A“ auch die Zeitebenen insgesamt teleskopiert“⁴⁸⁰ (Lobsien 1995, 224). Über dieses Zusammenziehen, diese „Amalgamierung“ distanzierter Punkte auf der Zeitachse „konstituiert [...] sich die Zeit selber als Erfahrungsdimension“ (Lobsien 1995, 182). Oder anders: Es konstituiert sich „eine

⁴⁷⁸ Deleuze 1992, 99. Kursiv im Original.

⁴⁷⁹ Ein anschauliches Beispiel für eine solche „Kontraktion“ im Deleuze'schen Sinne ist das schwarze Quadrat bzw. Viereck, das im Februar 1999 im *ZEITmagazin* in der Rubrik „Mein Foto des Jahrhunderts“ publiziert wurde. Angeregt hatte es der Zeichner Tomi Ungerer, der sich nicht vorstellen konnte, „mit einem Bild oder einem Foto ein ganzes Jahrhundert zu schildern, zu symbolisieren.“ Er fährt fort: „Was war das für ein Jahrhundert? Ein wichtiges wie alle anderen – und doch noch wichtiger, weil besser dokumentiert durch Film und Fotografie. Mein Bild des Jahrhunderts ist deshalb einfach ein schwarzes Viereck. Wie komme ich dazu? Ich nehme alle Negative der Aufnahmen, die ich symbolisch finde, in mein Fotolabor und belichte eines nach dem anderen auf dasselbe Stück Entwicklungspapier. So bekomme ich bei der Entwicklung in meiner Dunkelkammer ein schwarzes Quadrat“ (Ungerer, Tomi: Irrsinn und Irrtum: Der Zeichner Tomi Ungerer sieht schwarz, wenn er an dieses Jahrhundert denkt. In: *ZEITmagazin*, Beilage der *Zeit*, Februar 1999, 8). Die in Schichten übereinandergelegten Negative sind als Einzelbilder in der Tiefe der schwarzen Fläche vorhanden, aber unsichtbar geworden. Während die „Kontraktion“ Zeitpunkte unter der Bedingung der Gegenwart in einem Punkt (oder Viereck) zusammenzieht, lässt im Gegensatz dazu eine „Schachtelung“ Raum für Reflexion der vergangenen Zeitpunkte. Vgl. dazu Deleuze 1992, 112.

⁴⁸⁰ „Die durch A° ausgelöste Wiederholung der vergangenen Konstitutionsebenen verflüssigt sozusagen die vergangene Zeit in ihrer sedimentierten Ordnung. Sie lässt die gestaffelten Zeitebenen ins Rutschen kommen, weshalb sie revaluiert und reorganisiert werden müssen“ (Lobsien 1995, 225).

Erfahrungsdimension“ (Lobsien 1995, 182). Oder anders: Es konstituiert sich „eine Gegenwart in lebendiger Beziehung zur Vergangenheit, die in dem wiederholten A (als A°) aufgenommen ist (A° ist die Kontraktion des vergangenen und des gegenwärtigen „A“); aber auch in Beziehung zur Zukunft, insofern A° als das zukünftige Vorkommen von A jetzt lebendig erfahren wird“ (ebd.). Für Deleuze sind Vergangenheit und Zukunft Dimensionen, Ingredienzien der Gegenwart selbst. Deleuze verwendet hier das Bild einer Narbe: „[D]ie Narbe ist nicht das Zeichen der vergangenen Wunde, sondern 'der gegenwärtigen Tatsache, eine Wunde gehabt zu haben': sagen wir, sie sei Betrachtung der Wunde, sie ziehe alle Augenblicke, die mich von ihr trennen, in einer lebendigen Gegenwart zusammen“ (Deleuze 1992, 109).

In der Wiederholung haben wir es mit zwei gegenläufigen Prozessen zu tun. Während das wiederholte Element unverändert bleibt bzw. entindividualisiert wird, wird das auffassende Bewusstsein modifiziert, da der gegenwärtige Zeitpunkt, in welchem sich A° als A° (A) konstituiert, als komplexe Überlagerung der Zeiten erfahren wird: „Die Zeitstelle wird aus der Linearität gelöst und aufgewertet – in genau dem Maße, in welchem der wiederholte Gegenstand seine Einmaligkeit verliert“ (Lobsien 1995, 183). Ein Element wird, sobald sein Wiederholungscharakter (A°) erkannt ist, mit dem früheren A kontrahiert. Dennoch wird es hierdurch nicht nur depotenziert – es wird auch komplexer: A° ist die „synthetische Repräsentanz aller früheren A als deren Zukunft“ (ebd.). Somit trägt das „gerade Wiederholte [...] die Vergangenheit und die Zukunft in die Gegenwärtigkeit ein“ (ebd.).

Wiederholung und Vergangenheit

Die Vergangenheit ist die Dimension der Erinnerung und des Gedächtnisses (also der bewusst realisierten Wiederholung). Sie ist jedoch im Vergleich zur Gegenwart von komplexerer Struktur: Zunächst ist sie „Ort der Versammlung ehemaliger Gegenwarten in ihrer gegenständlichen Partikularität, in ihrer gesamten Aspektfülle“, sodann aber auch „jene Dimension, in welcher sich die aktuelle in eine gewesene Gegenwart verwandelt“ (Lobsien 1995, 184). Daraus folgt weiter, dass die Vergangenheit „die ehemaligen Gegenwärtigkeiten parat[hält] für zukünftige Vergegenwärtigungen; sie stellt die unerlässlichen Bedingungen künftiger Aktualisierungen bereit“ (ebd.). Die Vergangenheit als „Versammlungsort früherer Gegenwarten stellt sozusagen die Anforderung an die Aktualität, sich reflexiv zu verdoppeln, damit die Vergegenwärtigung des Früheren als eines neuen Aktuellen möglich wird“ (Lobsien 1995, 185) – ganz so, wie das früher aktuelle Element A in sich schon gespalten bzw. verdoppelt sein musste, um später wiederholbar zu sein. Die Gegenwart muss sich, so Lobsien weiter, „als Aktualität reflektieren, sich als diese Aktualität selber repräsentieren, damit sie aus der

Vergangenheit die dort versammelten ehemaligen Aktualitäten zurückkehren lassen kann“ (ebd.). Die aktive Synthese des Gedächtnisses umfasst eben beides: „Reproduktion der früheren Gegenwart *und* Reflexion der aktuellen“ (Deleuze 1992, 112). Während weiter oben jedoch die Gegenwart als *Kontraktion* der Zeitstellen charakterisiert wurde, so präzisiert Deleuze jetzt die Leistung des Gedächtnisses im Gegensatz zur Gewohnheit: „Die passive Synthese der Gewohnheit konstituierte die Zeit als *Kontraktion* der Augenblicke unter der Bedingung der Gegenwart, die aktive Synthese des Gedächtnisses aber konstituiert sie als *Schachtelung* der Gegenwarten selbst“ (ebd.).

Während die gewöhnliche, habituelle Wiederholung das Vergangene einfach mit der Gegenwart verschmilzt, erzeugt die erinnernde Wiederholung eine „reflexive Distanz der Gegenwart zu sich selber“ (Lobsien 1995, 185). In dieser „ausdrücklichen Rückwendung zur Vergangenheit, deren Rückkehr in eine wiederholte Gegenwart durch den Akt reflexiver Verdoppelung vorbereitet wird, konstituiert sich diese Vergangenheit allererst“ (ebd.). Die vertikale und die horizontale Wiederholung verknüpfen Gegenwart und Vergangenheit in einem Zirkel: „A° kontrahiert A – dadurch unterliegen die synthetisierten Vergangenheitsebenen einer Destabilisierung, müssen im Lichte der Aktualität neu gewichtet werden, treten in dynamisch-intensive Interaktion mit der jetzigen Bewusstseinslage – dies wiederum macht (erst) die konkrete Wiederholungsbeziehung A° – A gehaltvoll“ (ebd., 225).

Wir haben es hier also mit einer Modalisierung, einer „rückwirkenden Durchstreichung“ (Husserl) zu tun: Etwas wird rückwirkend überblendet, überlagert, überstrichen. Jedoch bleibt auch nach erfolgter Durchstreichung das im Bewusstsein Konstituierte erhalten; nur der „Seinsmodus der Gewissheit“ hat sich verändert (ebd., 200). Das heißt: Unter der Einwirkung des Widerstreits

zerfällt das einsinnige Bewusstsein in ein mehrsinniges. Und was wir folglich reproduzieren, wenn das ‚Gegenvorkommnis‘ eintritt und uns zurückverweist an eine frühere Zeitstelle, ist nicht mehr einfachhin die alte Auffassung in ihrem einstigen normalen Gewissheitsmodus, sondern eine Doppelschichtigkeit: das frühere A – aber anders, nämlich als stumme Vorzeichnung seiner selbst als A°. (ebd.).

Die bisherige Einstimmigkeit wandelt sich zu einer „Mehr-, gar Unstimmigkeit“ (ebd., 201). „Das Frühere bleibt, was es ist, doch wird ihm retrospektiv eine potentielle Seinsweise hinzugefügt, so dass die Reproduktion des Vergangenen sich als etwas durchaus Neues darstellt“ (ebd.).⁴⁸¹

⁴⁸¹ „Die Reproduktion (Wiedererinnerung) holt aus der abgelaufenen Zeit Phasen in die Gegenwart ein, stellt Relationen und Vermittlungen her zwischen vergangenen und gegenwärtigen Impressionen. Dabei verformt

Die Wiederholung eines Vergangenen bedeutet einerseits die Ausblendung des Kontextes dessen, was wiederholt wird. Was sich im Zeitfluss nur

flüchtig, undeutlich, punktuell ereignet, tritt in der Wiederholung klar heraus: das unvermittelte Bei-Sich-Sein, die in und von keiner Temporalität noch tangierte, gar ‚kompromittierte‘ Selbstidentität der Wörtlichkeit. Die Ausblendung jenes Kontextes, in welchem es funktional einem Sinnhorizont zugeordnet war, erfordert Energie, vergleichbar etwa der einer psychischen Verdrängung. (ebd., 193)

Gleichzeitig setzt sich der Kontext des ersten A durch die Wiederholung sozusagen in Bewegung; „die Erinnerung vergegenwärtigt nicht einfach einen bestimmten früheren Sachverhalt, sie aktiviert vielmehr den temporalen Zusammenhang derart, dass sie den Flusscharakter der früheren Zeitstelle (A) im Jetzt (A°) abbildet“ (ebd., 219). Der 'Kontext' kommt also gleichsam über die Hintertür wieder herein, nämlich als eine in dem wiederholten Element selbst enthaltene Kontraktion seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Wiederholung und Zukunft

Wiederholung privilegiert Vergangenheit, indem sie diese sich „bis in die Gegenwart hinein ausdehnen [lässt] und diese so zum Ort der Repräsentation [...] des Früheren macht“ (ebd., 188). Die Wiederholung als „intentionales Moment des Gedächtnisaktes“ löst die „starre formale Sequenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf in eine vielfältige Interaktion“ (ebd.). Wiederholung ist, und hier bringt Lobsien Deleuze (wieder) auf den Punkt, nicht einfach die Wiederkehr von schon Gekanntem in einer fraglos akzeptierten Gegenwart. Eher ist sie

das durch das Gedächtnis in der Gegenwart repräsentierte Vergangene [...]. Sie ist aber auch das je Ausstehende, [...] der futurische Status der im Gedächtnis versammelten Gegenwarten, die dort nur sein können, um durch eine aktuelle Situation hindurch in eine wiederholte Präsenz zu gelangen. Wenn ein Vergangenes wiederholt wird, dann realisiert sich sein futurisches Potential, und die Wiederholung bildet Zukunft, entwirft Zukunft als ihren ‚eentlichen‘ Ort. (ebd., 189)

Eine Wiederholung aktualisiert eine in der Vergangenheit angelegte, aber noch nicht realisierte, noch unentfaltete Intentionalität: das „je Ausstehende“, sein „futurisches Potential“. Zwar bewahrt das Wiedererinnerte auch in der Wiederholung seinen singulären Charakter (denn nichts geht von der Einmaligkeit seiner Zeitstelle verloren), jede Wiederholung aber ist die Wiederholung eines Selben von immer anderen „Originalitätspunkten“ aus, und so „wechseln,

sie zwar das Vergangene in der Perspektive der neuen Jetzt-Momente, geht aber von der Singularität der impressionalen Erfahrung und der (relativen) Zeitresistenz aus“ (Lobsien 1995, 192).

bei Identität des ‚A‘, doch unweigerlich die Hinsichten auf es“ (ebd., 205). In jeder neuen Wiedererinnerung wird eine noch unentfaltete Intentionalität aktualisiert, die auch die „Semantik des Wiederholten“ tangiert: „Jede Wiedererinnerung entfaltet eine intentionale Tendenz von dem Früheren auf die immer neue Gegenwart hin und potentiell durch die Kette aller dazwischenliegenden Vergangenheitsschichten hindurch“ (ebd.). Oder, wie Jörg Villwock schreibt: „Die Wiederholung der Vergangenheit ist in eins ein die Möglichkeit zum Neuen eröffnender Widerruf derselben unter dem Aspekt ihrer undurchschauten Auswirkungen auf die Gegenwart.“⁴⁸²

⁴⁸² Villwock, Jörg: Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes. In: Hilmes/Mathy 1998, 18f.

4.2.2.2. Für eine Archäologie des (im)materiellen Palimpsestes

Palimpsest und kultursemiotischer Gedächtnisbegriff

Deleuze spricht, wie bereits dargestellt, hinsichtlich der für die „nackte“ Oberflächenwiederholung ursächlichen, „tiefen“ Wiederholung von *Schichten* bzw. *Schichtungen*, Überlagerungen, die sich an die Materie anlagern bzw. diese überlagern. Er nennt diese Sedimentierungen „Seelen“, die die Materie „bevölkern“ und „überziehen“ und ihr so eine „Dichte“ geben, die notwendige Voraussetzung und Ursache der materiellen Wiederholung ist. „Die Materie wird in der Tat von derartigen Seelen bevölkert und überzogen, die ihr eine Dichte verleihen, ohne die sie auf der Oberfläche keinerlei nackte Wiederholung aufweisen würde“ (Deleuze 1992, 356). Diese Anlagerungen, Schichtungen und Sedimentierungen evozieren die Gedächtnismetapher eines (im)materiellen Palimpsests.

Ein klassisches Palimpsest⁴⁸³ ist eine Handschrift, auf der die ursprüngliche Schrift, bei Papyrus durch Abwischen, bei Pergament durch Radieren mit Bimsstein, beseitigt und durch eine jüngere ersetzt ist. Das Löschen der vorhergehenden Schrift(en) ist jedoch nie so total, dass diese Texte vollkommen verschwinden würden. „Jede neue Schicht scheint alle vorhergehenden unter sich zu begraben. Und doch ist in Wirklichkeit nicht eine von ihnen ausgelöscht.“⁴⁸⁴ Eher handelt es sich bei einem Palimpsest um eine räumliche Schichtung zeitlich aufeinanderfolgender Texte. „Schicht für Schicht lagert sich eine Beschriftung über die andere im geheimnisvollen Palimpsest des menschlichen Geistes, der das Neuere zum Grab des Älteren macht“ (Assmann 1999, 155).⁴⁸⁵ Die Metapher des Palimpsests visualisiert, so Georg Witte, die Idee der Latenz:

⁴⁸³ Palimpsest [grch. ‚wieder abgekratzt‘], lat. Codex rescriptus [‚wiederbeschriebene Handschrift‘]. Auch beim *Schwarzen Quadrat* handelt es sich gewissermaßen um ein Palimpsest: 1990 wurde in Moskau nachgewiesen, dass das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* (1914-15) das Ergebnis einer Übermalung ist. Kazimir Malevič benutzte für seine „neue Ikone“ eine bereits bemalte Leinwand. Die Untermalung verursachte beim Antrocknen Risse in der schwarzen Farbschicht, die schon früh sichtbar waren (vgl. den Bericht der Restauratorinnen Victorina, Milda/Lukanova, Alla: A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretjakov Gallery. In: *Kazimir Malevich 1978 – 1935*. Kat. Washington, 1990). Vgl. Simmen, Jeannot: *Kasimir Malewitsch: Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*. Frankfurt/Main, 1998.

⁴⁸⁴ De Quincey, Thomas: The Palimpsest of the Human Brain. In: Ders.: *Essays*. Hg. V. Charles Whibley. London, o. J. 272. Zit. n. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999. 154. Vgl. auch Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. 16-46.

⁴⁸⁵ Für De Quincey ist das menschliche Gedächtnis ein Hort unsterblicher, unvergänglicher Eindrücke. Diese sind dem Menschen zwar grundsätzlich nicht verfügbar, er kann sie nicht kontrollieren und regieren, aber sie sind ihm körperlich eingeschrieben. „Diese Vorstellung von dauerhaften, aber unverfügbaren Erinnerungsspuren unterscheidet sich grundlegend von Wordsworths ‚recollection‘, die eine Sache imaginativer Rekonstruktionsarbeit war, und nimmt die Proustsche *mémoire involontaire* vorweg, die ebenfalls mit der Vorstellung von somatischen Dauerspuren verbunden ist“ (Assmann 1999, 155).

Unter den neuen, manifesten Schriften verbirgt sich (und ist wieder zu bergen) die alte Schrift, die, obwohl abgewaschen oder abgeschabt, noch in winzigen Partikelchen, Druckspuren durch die neuen hindurchscheint und einem durchdringenden und optisch entsprechend ausgerüsteten Blick sich eröffnet. Damit verbunden ist eine romantische Vorstellung des Enträtselns, einer verdunkelten Transparenz, einer Verwebung der 'Schichten' des Textes. Diese 'Schichten' sind transmateriell, es sind Schichten der Aussage, der Bedeutung auf einer horizontalen Fläche, eben jenem Papier oder Pergament, auf dem sich die sukzessive aufgetragenen Schriften Konkurrenz machen.⁴⁸⁶

Wie auch Freuds Wunderblock (vgl. Kapitel 4.1.), bei dem die Schrift auf der Wachsplatte unter dem Zelluloid überdauert, speichert das Palimpsest Vergangenheit. Beide speichern Informationen in Schichten, beide enthalten mehr Texte, als auf den ersten Blick sichtbar sind – auch wenn weder beim Wunderblock noch beim Palimpsest die einmal verlöschten Schriften aus sich heraus reproduziert werden können. Dies ist nur durch Entfernen des Deckblattes vom Wunderblock bzw. beim Palimpsest durch naturwissenschaftliche Methoden möglich. Mittels solcher Methoden versucht zum Beispiel die Archäologie, die (latenten, überschriebenen) Texte wieder sichtbar zu machen, die *unter* der obersten, jüngsten Schicht und zeitlich *vor* dem letzten (sichtbaren, materiellen) Text des Palimpsestes liegen. Auf abstrakterer Ebene stehen Palimpseste (oder, nach Lobsien, poetische Texte allgemein) für eine Konzentration historischer, in Simultaneität gegebener Schichtungen. Diese bestehen aus „Überlagerungen divergenter, konfliktuöser historischer Schichten“, die den Leser bzw. Betrachter mit „derart massive[n] Widerstände[n]“ konfrontieren, dass die „Selbstreflexion des Lesens umschlägt in eine kommentierende Archäologie historischer Strata und deren Brüche, Interferenzen, Verschleifungen“ (Lobsien 1995, 81-82).

Dieses Ver- bzw. Geborgensein vergangener Zeitschichten in der Gedächtnismetapher des Palimpsests ähnelt dem Gedächtnisbegriff der Kultursemiotik, wie er von Jurij Lotman und Boris Uspenskij geprägt worden ist – mit der Ausnahme, dass es sich bei diesem Gedächtnismodell um ein dynamisches, bzw. „generierendes System“ (Witte 1995, 184) handelt. Die Kultursemiotik versteht die Kultur als „nicht vererbbares Gedächtnis eines Kollektivs“, das vermittelt eines „überindividuellen Speicher- und Transformationsmechanismus“⁴⁸⁷ in Erscheinung tritt.

⁴⁸⁶ Witte, Georg: Das verrückte Gedächtnis. Il'ja Kabakovs *В новом ЖЭКе*. In: Ebert, Christa (Hg.): *Kulturauffassungen*. Berlin, 1995. 182-205. Hier 191f.

⁴⁸⁷ Lachmann, Renate: Kultursemiotischer Prospekt. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. 47-64. Hier 47.

Mit Hilfe konstanter, dem Kollektiv gemeinsamer Texte, konstanter Kodes und einer bestimmten Gesetzmäßigkeit in der Transmission kultureller Information garantiert dieser Mechanismus kulturelle Sinninvarianz, gleichzeitig aber bietet er ein generatives Potenzial an, das neue Mechanismen der Transformation anzeigt. (Lachmann 1996, 47)

Texte fungieren in der Kultursemiotik als „nicht-personale Träger des Gedächtnisses, indem sie zum einen als ‚Akkumulatoren‘ kulturellen Sinns und zum anderen als dessen ‚Generatoren‘ auftreten“ (ebd.). Der akkumulierte Sinn ‚lagert‘ jedoch nicht nur, wie in der Gedächtnismetapher des Palimpsests, sondern ‚wächst‘ im Kulturgedächtnis: „Das Gedächtnis ist mithin kein passiver Speicher, sondern ein komplexer Textproduktionsmechanismus“ (ebd.). Konzepte des Speicherns (im Sinne der Untilgbarkeit kulturellen Sinns) und Löschens kultureller Erfahrung fasst die Kultursemiotik als De- und Resemiotisierung kultureller Zeichen. Desemiotisierung bedeutet, dass ein Zeichenträger seine Zeichenqualität verliert, d.h. „sowohl seine semantische als auch seine pragmatische Funktion, die er innerhalb des Systems und seiner Institutionen wahrgenommen hat“ (ebd., 48). Es kommt zu einer kulturellen Inaktivität dieses Zeichens, nicht aber zu dessen Löschung.⁴⁸⁸ Dieses Zeichen kann in einer späteren Phase der Kultur reaktiviert werden. Somit können also „Zeichen, deren Verschiebung in die Latenz kulturelles Vergessen bewirkt, vom semiotischen Prozess wieder eingeholt und in der bestehenden Kultur erneut manifest werden“ (ebd., 49). Im Gegensatz zum informativen Gedächtnis, das die Kultursemiotik als auf die Zukunft ausgerichtet beschreibt,⁴⁸⁹ wird das kreative Gedächtnis als

panchron und raumkontinuierlich gedacht, wobei das Gesamttextmassiv einer Kultur potentiell aktiv ist. Das Funktionieren dieses zeitresistenten Gedächtnisses ermöglicht die Reaktualisierung von Texten der Vergangenheit, die als quasi neue in das Ensemble bestehender Texte einer Kultur eingebracht werden. (ebd., 49)

⁴⁸⁸ Vgl. dazu auch: Kopystiansky, Svetlana & Igor: „Der Text und das Bild sind nie wirklich zerstört, sie sind versteckt“. Interview von Heinz Schütz. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. 265-274.

⁴⁸⁹ Jurij Lotman macht den Unterschied zwischen informativem und kreativem Gedächtnis am Beispiel der Überlieferung technischer Informationen deutlich: Für den normalen Benutzer ist nur der Text auf dem letzten, aktuellsten Stand von Interesse. Dagegen stellt er den „panchronen“ und „kontinualen“ Charakter des kreativen Gedächtnisses. Diese zeichnet sich außerdem durch die Potentialität der Wiederkehr aus: „Aktual'nye teksty vysvečivajutsja pamjat'ju, a neaktual'nye ne isčezajut, a kak by pogasajut, perechodjat v potenciju“ (Lotman, Jurij: *Pamjat' v kul'turologičeskom osveščanii*. In: *Erinnern und Vergessen, Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 16 (1985). 5 ff.). Dt.: „Die aktuellen Texte werden vom Gedächtnis ins Rampenlicht gestellt, aber die nicht-aktuellen verschwinden nicht, sondern werden gleichsam verdunkelt, rücken in den Zustand der Potentialität“ (Zit. nach: Witte 1995, 183).

Hier ist dann auch demzufolge das „regenerierende Wieder-Holen durch das Gedächtnis [...] kein Kopieren, sondern ein Akt der Neuschöpfung“ (Witte 1995, 184).⁴⁹⁰ Insofern ist das Gedächtnismodell der Kultursemiotik – wie auch das des Akmeismus – dem „Löschungsprojekt“ der Avantgarde entgegengesetzt. Das Motto „Ausgrenzen ohne zu löschen, Eingrenzen ohne zu ‚überspeichern‘“ (Lachmann 1996, 61) bezeichnet vielmehr Aspekte eines konservierenden bzw. konservativen Kulturmodells. Dieses entspricht der Haltung der Gruppe IRWIN.⁴⁹¹ Allerdings erweisen sich ihre Palimpseste als ungewöhnlich (im)materiell.

Die (im)materiellen Palimpseste der Gruppe IRWIN

Die Arbeiten der Gruppe IRWIN setzen sich sowohl mit materiellen als auch immateriellen zeitlichen bzw. historischen Schichtungen auseinander. Sie machen in einer Art „Exteriorisierung“ das Palimpsest zu einem produktiven Verfahren, mit dessen Hilfe sie immaterielle Palimpseste materialisieren. Um den Zusammenhang von materiellem und immateriellem Palimpsest und die Bedeutung dieser (im)materiellen Palimpseste für die Arbeit von IRWIN zu verdeutlichen, sollen zunächst verschiedene Werkgruppen von IRWIN vorgestellt werden, die durch offensichtliche Übereinanderlagerung von Materialien verschiedener Zeitschichten zu explizit materiellen Palimpsesten werden.

⁴⁹⁰ Hinsichtlich der *Last Futurist Exhibition* von Malevič 1985/86 in Belgrad und Ljubljana ließe sich dementsprechend sagen, dass die Kopien von Malevič mehr als nur formale Reproduktionen, bzw. ‚Kopien‘ des Originals waren, denn allein durch den Vorgang bzw. den Akt des Kopierens fügte der Künstler dem Bild neue, durch den zeitlichen Abstand bedingte Bedeutungsebenen hinzu. Die Kopien wurden als radikal *different* begriffen: „The point of departure of the *Last Futurist Exhibition* was by no means an attempt to disguise the difference between the original and the copy; quite to the contrary, the intention was to underscore the difference“ (Erjavec/Gržinić 1991, 134). In diesem Sinne bestätigt IRWIN: „The retro principle makes use of tradition in a direct and indirect way (quoted in its original purity), [...] even a complete identification (a quotation) acquires a historically specific productive character.“ (IRWIN: Retro principle. In: *NSK* 1991, 111).

⁴⁹¹ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 3.2.



Abbildung 43:
IRWIN, *NSK Embassy Moscow - Interiors* (1992-93),
 Serie von fünf Objekten (*Torso, Light, Nova Evropa,*
Transcentrala, Eksorcizem, je 210 x 100 cm),
 verschiedene Materialien

Die Arbeiten *NSK Embassy Moscow - Interiors* (Objekte, Fotografien, 1992-93⁴⁹²) [Abb. 43] basieren auf großformatigen Schwarzweiß-Fotografien, die das Innere der *NSK Embassy Moscow* zeigen, die 1992 im Rahmen des internationalen Apt-Art Projektes in Moskau stattfand. Die Fotografie, die einen Raum einer Wohnung in Moskau zur Zeit des NSK Embassy Projektes dokumentiert, zeigt Sessel, auf dem Boden einen Teppich, eine Lampe und an der Wand Bilder der Gruppe IRWIN. Ausschnitte dieser Fotografien werden in *NSK Embassy Moscow - Interiors* zu Bildgründen oder -trägern, auf denen IRWIN echte Gemälde aus seinen Serien *Was ist Kunst?* oder *Kapital* wahlweise mit Lederriemen, Fahrradspinnen oder Draht anbringt – teils dieselben, die auch schon auf den Fotos zu sehen sind. Die Objekte der Serie *NSK Embassy Moscow - Interiors* machen also – durch den Einsatz der dokumentierenden Fotografie – auf eine unter bzw. hinter dem aktuellen, gegenwärtigen Zustand (der

⁴⁹² Es handelt sich um eine Serie von fünf Arbeiten (je 210 x 100 cm, 1992): *Torso, Light, Nova Evropa, Transcentrala, Eksorcizem*. Publiziert in: Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Obalne Galerije Piran/Loža Gallery Koper. Koper, o. J. [1992/1993], [o.S.].

dem Betrachter als echtes Bild gegeben ist) liegende zeitliche Schicht aufmerksam, die normalerweise unsichtbar bleibt. Marina Gržinić weist auf die ambivalente Bedeutung des Mediums Fotografie hin:

With photography, the Irwin group reaches into the core of historical memory. For Irwin, the photograph, which counterfeits history by retouching, erasing, cutting and editing, functions not only as the most efficient, but also as the most legitimate means, especially in the Eastern European context, of discussing history and its phantasms.⁴⁹³

Dieses Verfahren setzte IRWIN bereits in der Installation *Kapital* ein, die 1991 in einer Einzelausstellung im Pittsburgh Center for the Arts gezeigt wurde [Abb. 44]. Hier wurde der gesamte Raum mit großformatigen Farbfotografien tapeziert, die eine (zeitlich davor liegende) IRWIN-Ausstellung in einer typischen „St. Petersburger Hängung“ zeigen. Die echten IRWIN-Bilder wurden vor Ort auf dieser zeitlich tiefen Wand in einer eben solchen Hängung verteilt, so dass nicht nur aufgrund der Quantität der Bilder, sondern auch aufgrund der disparaten Perspektiven (von Real- und Fotoraum einerseits, und zwischen den einzelnen Fototapeten andererseits) ein verwirrendes Ensemble entstand, dessen Zeitschichten sich ineinander zu schieben schienen. Die echten Gemälde wiesen dazu selbst noch montagenhafte Schichtungen von Bildebenen und Realobjekten auf, was den Gesamteindruck noch verstärkte.⁴⁹⁴

Einen Höhepunkt erreichte dieses Prinzip der Zeitschichtungen in der Installation *The Heart of Transcentrala*, die 1996 in der Einzelausstellung *Interior of the Planit* im Ludwig Museum in Budapest gezeigt wurde [Abb. 45]. Als Hintergrund dienten nun nicht mehr Fotografien, die Hängungen in anderen Räumen dokumentierten, sondern Spiegel, die den aktuellen Raum und die typisch IRWINsche, die gesamte Wand bedeckende Bild-Hängung bis ins Unendliche reflektierten und ausdehnten. Die in diesem Raum ausgestellten echten Bilder wurden umgehend zu Reflexionen ihrer selbst auf Spiegelflächen, die sich wiederum unter anderen echten Bildern befanden. Der Prozess des Überschreibens und des Abwanderns in tiefere Schichten wurde hierdurch im Vergleich zu den Fotografien nur extrem beschleunigt.

⁴⁹³ Gržinić, Marina: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism & the Retro-Avantgarde*. Wien, 2000. 132.

⁴⁹⁴ Dem selben Prinzip folgt auch die Installation *Propaganda*, die IRWIN 1995 auf der Elektronik-Messe in Ljubljana zeigte. Der Hintergrund bestand hier jedoch nicht aus einer Fotografie, sondern aus einer Videoprojektion. Vgl. IRWIN: *Interior of the Planit*. Kat. Ljubljana/Budapest, 1996 [ohne Paginierung].



Abbildung 44:
IRWIN, *Kapital*, Ausstellungsansicht, Pittsburgh Center for the Arts, 1991



Abbildung 45:
IRWIN, *Heart of Transcentrala*, Innenansicht, Teil der Ausstellung *Interior of the Planet*, Ludwig Museum Budapest, 1996

Akkumulation von Konnotationsschichten

Neben den materiellen Auto- bzw. Selbstpalimpsesten in den Arbeiten *Kapital*, *NSK Embassy Moscow - Interiors* und *The Heart of Transcentrala* findet sich bei IRWIN jedoch noch eine andere, viel wichtigere Form des Palimpsestes: das des immateriellen Palimpsestes. Es geht hierbei um die Anlagerung von Bedeutungs- oder Konnotationsschichten an Zeichen, Bilder oder Texte, ohne dass diese angelagerten Schichten sich auf die Konsistenz der materiellen Träger auswirken würden. Es handelt sich um dem Zeichen, Bild oder Text nachträglich zugekommene Bedeutungen, die über die Zeit in verschiedenen Kontexten akkumuliert wurden. Wird ein solches Zeichen, Bild oder ein solcher Text wiederholt, werden neben der ursprünglichen Bedeutung gleichzeitig alle weiteren an dieses Zeichen angelagerten Bedeutungen bzw. Konnotationen aufgerufen. Genau diese Anreicherung mit immateriellen Schichten, dieses Mitnehmen der zusätzlich durch die Zeit akkumulierten Bedeutungen, macht die Wiederholung so reich, unterscheidet sie von der Kopie. Niemand hat dies besser beschrieben als Jorge Luis Borges.

Nur aus einer Erzählung von Borges aus dem Jahr 1935 wissen wir von *Pierre Menard*, dem *Autor des Quijote*.⁴⁹⁵ Neben seinen lyrischen und essayistischen Arbeiten verfolgte er sein Leben lang den ebenso ungewöhnlichen wie ambitionierten Plan, den *Don Quijote* noch einmal zu schreiben.⁴⁹⁶ Nach einer Aktualisierung stand Menard dabei genauso wenig der Sinn wie er sich mit einer wortwörtlichen Transkription des Romans von Miguel de Cervantes zufrieden gab:

⁴⁹⁵ Borges, Jorge Luis: *Pierre Menard, Autor des Quijote*. In: Ders.: *Fiktionen. Erzählungen 1939-1944*. Frankfurt/Main, 1998. 35-45.

⁴⁹⁶ Angeregt wurde das Unternehmen, so Borges, u.a. von „jene[m] philologische[n] Fragment von Novalis – welches in der Dresdner Ausgabe die Nummer 2005 trägt –, in dem das Thema der *totalen Identifikation* mit einem bestimmten Autor umrissen wird“ (Borges 1998, 38).

Er wollte nicht einen anderen *Quichote* verfassen – was leicht ist –, sondern d e n *Quichote*. Unnütz hinzuzufügen, dass er niemals eine mechanische Transkription des Originals ins Auge fasste; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war es, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort, Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten. (Borges 1998, 39)

Nicht durch Identifikation mit Cervantes, sondern „durch die Erlebnisse Pierre Menards [wollte er] zum *Quichote* gelangen“ (Borges 1998, 40). Der Erzähler, der im Nachlass Menards einige Fragmente des unvollendeten Projekts einsehen konnte, erlebt den Vergleich zwischen den Fassungen von Cervantes und Menard als Offenbarung: „Der Text von Cervantes und der Text von Menard sind Wort für Wort identisch, aber der zweite ist nahezu unendlich viel reicher. (Zweideutiger, werden seine Verlästerer sagen; aber die Zweideutigkeit ist ein Reichtum.)“ (Borges 1998, 43). Der Erzähler kommt letztendlich zu der Ansicht, „dass es berechtigt ist, im ‚endlichen‘ *Quichote* eine Art Palimpsest zu sehen, auf dem – schwach, aber nicht unentzifferbar – die Spuren der ‚vorhergehenden‘ Schrift unseres Freundes durchscheinen müssen“ (Borges 1998, 44f.). Es ist somit die zeitliche Differenz von 300 Jahren, die Anlagerung und Aufschichtung zusätzlicher Konnotationen bzw. die „Bevölkerung“ durch „Seelen“ (Deleuze), die den materiell identischen Text von Menard um so viel reicher machen, verändern, erweitern, „überziehen“ (Deleuze). Neben dem *sichtbaren* Werk Pierre Menards, also den lyrischen und essayistischen Arbeiten, die vom Erzähler minutiös aufgelistet werden, ist der *Quichote* von Menard das unsichtbare, „unterirdische, unendlich heroische, beispiellose“ Werk (Borges 1998, 38).⁴⁹⁷

Als ein solches unsichtbares, „unterirdisches“ (allerdings vielleicht nicht ganz so „unendlich heroisches“) Werk könnte man auch die Arbeiten der Gruppe IRWIN (bzw. der NSK) bezeichnen. Ihr vollkommen aus Wiederholungen (Zitaten, Appropriationen, Kopien) bestehendes Gesamtwerk beinhaltet bevorzugt solche Zeichen, denen im Lauf der Zeit und durch sich wandelnde Kontexte zusätzliche Bedeutungen und Konnotationen zugekommen sind.

⁴⁹⁷ Susanne Holthuis definiert aus literaturwissenschaftlicher Perspektive den *Quichote* von Menard als *Reproduktion*: „Es handelt sich dabei um die totale/partielle und in den meisten Fällen quasi nicht-modifizierte Übernahme des Referenztextes [...]. Die Reproduktion basiert dabei auf der ‚wörtlichen‘ und [...] vollständigen Übernahme, die dann als ‚Kopie‘ einen neuen Text herstellt. [...] Abgesehen davon, dass dieses intertextuelle Verfahren nicht als Plagiat, sondern als besonderes ästhetisches Verfahren gewertet wird, liegt die Brisanz in der damit einhergehenden Bedeutungsmodifizierung, die trotz der wörtlichen Übernahme aufgrund der zeitlichen Verschiebung der Werke als gegeben unterstellt wird“ (Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen, 1993. 114). Außerdem stellt sich die Frage, „ob und in welcher Hinsicht mit der ‚Reproduktion‘ der materiellen Architektur des Referenztextes zugleich auch semantische Relationen und bedeutungskonstitutive Faktoren reproduziert werden oder aber von Modifikationen auszugehen ist, die aus dem Verfahren der Reproduktion selbst und aus einem neuen kontextuellen Zusammenhang resultieren“ (ebd., 116).

IRWIN benutzt also mit Vorliebe solche Zeichen, deren Oberfläche über die Zeit von unsichtbaren „Seelen“-Schichten überzogen worden sind. Werden solche Zeichen oder Texte wiederholt, hat man es mit einer materiellen Identität des Wiederholten bei gleichzeitiger Akkumulation von Konnotationsschichten an das jeweils Wiederholte zu tun. Die so zu schillernd polysemen und ambivalenten Zeichen gewordenen Texte bzw. immateriellen Palimpseste changieren in den Wiederholungen durch IRWIN endlos zwischen ihren verschiedenen, oft auch widerstreitenden Bedeutungs- und Konnotationsschichten. Diese Konnotationscluster oder Bedeutungsverdichtungen werden vor allem von bzw. an Zeichen gebildet, die rückblickend solche Punkte in der Geschichte bezeichnen, an denen das Umschlagen von genuin utopischen Ansätzen in traumatische Erfahrungen festzumachen ist. Vor allem die von IRWIN verwendeten Zitate aus der (sowjetrussischen) künstlerischen Avantgarde transportieren neben ihrer ursprünglichen utopischen Bedeutung eine zweite Bedeutungsebene, die vom Scheitern eben dieser künstlerischen Utopien kündigt: Die Zeichen werden neben der Beibehaltung des ursprünglichen Textes zu traumatischen Texten.

Letztendlich materialisieren IRWINs Bilder, die man auch als „theoretische Objekte“ (Weibel 1992, 20) bezeichnen könnte, die Konnotationsakkumulationen immaterieller Palimpseste. Untersucht wird, was *über* (und nicht unter, wie beim materiellen Palimpsest) der obersten Schicht des wiederholten Bildes/Zeichens und zeitlich *nach* (nicht vor) dem letzten (sichtbaren/materiellen) Text liegt, was sich also im Verlauf des historischen Prozesses nachträglich an das Zeichen/Bild oder den Text angelagert hat: seine unentfaltete Intentionalität, sein ausstehendes futurisches Potential. Die nachträglichen Konnotationsakkumulationen sind einerseits Kriterium für die Auswahl bestimmter Bilder, andererseits rekonstruiert bzw. visualisiert die Gruppe IRWIN in ihren Bildern diese eigentlich unsichtbaren Konnotationsschichten: zunächst, indem sie die einander widersprechenden und überlagernden Texte entzerrt, verräumlicht, und sie dann in Bildmontagen sichtbar macht. Diese Montagen unterschiedlicher Zeichen (zum Beispiel als Schwarzes Quadrat auf dem Roten Platz in Moskau, oder als Malevičsches, zwischen zwei totalitär-realistischen Motiven eingeklemmtes Kreuz) machen die ambivalenten Bedeutungen von Bildzitaten der Avantgarde in Form einer expliziten Gegenüberstellung dieser in der Avantgarde konfligierenden Bedeutungen deutlich.

4.2.3. *Black Square on Red Square: Transparenz vs. Verdunkelung, Konfrontation vs. Verdeckung*

Wiederholungen finden in Kontexten statt. Diese sind bislang bei der Untersuchung der Wiederholung an und für sich (Kapitel 4.2.1. und 4.2.2.) außen vor gelassen worden. Die im vorigen Kapitel geschilderte „Externalisierung“ bzw. Materialisierung immaterieller Palimpseste, also die Ausformulierung der konfligierenden, die Ambivalenz materialisierenden Bedeutungsschichten führt jedoch bereits zu einer Kontextualisierung des eigentlich Wiederholten. Daher fokussiert das vorliegende Kapitel auf die Kombination von Zitaten aus Avantgarde und Sozialistischem Realismus. Von besonderem Interesse ist dabei die Art und Weise der Schichtung dieser historischen Strata: also nicht nur die Tatsache der Überlagerung, sondern vor allem die Frage nach der Durchlässigkeit bzw. der Transparenz der zeitlich auf die Avantgarde folgenden Schicht.

Aggressive Palimpseste

Im *ŽĖK-Buch* (1982), einem Künstlerbuch von Il'ja Kabakov, das als fiktive Propaganda-Broschüre eines „ŽĖK“ (Verwaltung eines städtischen Wohnblocks) gestaltet ist und künstlerische Werke Kabakovs für Arbeiten von Laienkünstlern aus eben diesem „ŽĖK“ ausgibt, herrscht, im Gegensatz zur Transparenz der oben beschriebenen Schichten eines Palimpsestes „der dumpfe und stumpfe Akt des Zuklebens“:⁴⁹⁸ Die Laienkünstler sammeln (wie Kabakov) alles mögliche, „Ansichtskarten, Briefumschläge mit Erinnerungsbildchen“, ⁴⁹⁹ Notizzettel, Skizzenblätter, Ausrisse aus Zeitschriften. Die Textträger bzw. Klebeflächen der „Alben“ des *ŽĖK-Buches* bestehen aus Seiten der sowjetischen Illustrierten *Ogonĕk* oder aus alten Schulbüchern, auf die die Fundstücke geklebt werden. Es handelt sich bei diesem Zukleben um eine Dekonstruktion der Gedächtnismetapher des Palimpsestes: „Hier entstehen tatsächlich zwei getrennte materielle Textflächen, undurchdringlich, transparenzunfähig. ‚Schichtung‘ wird wörtlich genommen, sie wird materiell realisiert“ (Witte 1995, 192). Semiotisch betrachtet wird diese Schichtung jedoch gegenstandslos, denn Fotos von „Heldenstädten“, „Baustellen“, „Kolchosen“ und „Kureinrichtungen“ werden auf Illustriertenseiten gleichen Themas geklebt.

⁴⁹⁸ Witte, Georg: Das verrückte Gedächtnis. Il'ja Kabakovs *В нашем ЖЭКе*. In: Ebert, Christa (Hg.), *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1995. 182-206. Hier: 192.

⁴⁹⁹ Kabakov, Il'ja: *V našem ŽĖKe*, unveröff. Manuskript, Moskau 1982. Dt. als Kabakow, Ilja: *Shek Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau*. Hg. v. Günter Hirt und Sascha Wonders. Leipzig, 1994.

Die von der sowjetischen Kultursemiotik (u.a. Jurij Lotman⁵⁰⁰) entwickelte Vorstellung des kulturellen Gedächtnisses als „Überlebensort der individuellen Gedächtnisse“ (Witte 1995, 192) wird (nicht nur in dieser Arbeit von Kabakov) irritiert, ja sogar negiert: Diese Vorstellung wird nun zu einer

Agression gegen das individuelle Gedächtnis, das von der Kultur nicht gehört, sondern verschlungen wird. Es gibt keinen Ort, kein Material, keine Reserven für individuelles Gedächtnis. Die vorgeführten Sammlungen sind Suggestionen einer Erinnerungstätigkeit, organisiert durch die Institutionen dieser aggressiven Kultur selbst. Erinnern ist das tautologische Reproduzieren von deren Mustern, und nicht mal das: Es ist rein motorisches 'Behandeln' von deren Dokumenten. (Witte 1995, 192)

An diesem Modell eines aggressiven Palimpsestes ist besonders der von Georg Witte geschilderte „dumpfe und stumpfe Akt des Zuklebens“ interessant, den ich im folgenden als beschreibende Metapher für die in Arbeiten verschiedener Künstler dargestellte Beziehung zwischen Avantgarde und Sozialistischem Realismus benutze. Zuvor sei jedoch darauf hingewiesen, dass in den 1980er und 1990er Jahren bei russischen Künstlern Buchobjekte auffällig präsent sind, deren Seiten mit fremden Texten überklebt wurden. Dies kann nicht nur auf die schwierigen Produktionsbedingungen des Samizdat zurückgeführt werden, sondern ist auch als Antwort auf eine aggressive, individuelle Erinnerungen löschende Kultur zu verstehen.

So klebte Il'ja Kabakov in seinem Album *Peredača energii* (*Energieübertragung*, o.J.)⁵⁰¹ Schwarzweißfotografien seines Albums *Šutnik Goročov* (*Der Witzbold Goročov*) auf bzw. in eine Ausgabe der Zeitschrift *Ogonėk* [Abb. 46]. Das Titelblatt der Zeitschrift zeigt Ingenieure, die an einer (Weltraum-)Rakete arbeiten. Die Fotos des Albums sind mit Papierfetzen beklebt, die untereinander mit Bindfäden verbunden sind. Es wird der Eindruck eines behelfsmäßigen, medizinischen oder physikalischen Geräts (oder einer Pumpe) erweckt, das ähnlich wie ein Parasit⁵⁰² das Abzweigen von Energie aus offiziellen Meldungen ermöglicht und diese Energie in einen Kreislauf ganz eigener Art einspeist.

⁵⁰⁰ Vgl. z.B. Lotman, Jurij: Pamjat' v kulturologičeskom osveščennii (Das Gedächtnis unter kulturologischem Gesichtspunkt). In: *Wiener Slawistischer Almanach* 16 (1985). 5-9.

⁵⁰¹ o.J. Kat. 115. In: Hirt, Günter/Wonders, Sascha: *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*. Bremen, 1998. 74f.

⁵⁰² Vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt/Main, 1987.



Abbildung 46:
Il'ja Kabakov, *Peredača energii* (*Energieübertragung*, o. J.)

Dmitrij Prigovs Buchobjekt *Jama* (*Die Grube*, 1985)⁵⁰³ [Abb. 47] besteht aus einem maschinenschriftlichen Text mit vier Durchschlägen, deren Schrift mit jedem Durchschlag undeutlicher wird. Jedes Blatt weist mittig enger werdende Quadratausschnitte auf. Auf der Innenseite des hinteren Deckblatts sieht man durch die Ausschnitte ein kleines schwarzes Quadrat. Prigovs Text liegt in (nach hinten schwächer werdenden) Schichten palimpsestartig über dem schwarzen Quadrat. Prigov belässt es aber nicht beim Verdecken dieses ‚Grundes‘, sondern öffnet die darüber liegenden Schichten und macht somit diese Verdeckung sichtbar. Prigov gräbt gleichsam eine „Grube“ in den eigenen Text, um am Grund dieser Grube auf das *Schwarze Quadrat* zu stoßen. Es ist der Grund der Grube des Schreckens: „Est’ takaja jama, strašnaja, bezvidnaja, imeni kotoroj net, kotoroj net nazvanija i pamjati, mesta ej net, vremeni, obraza, probleska, potug tajnych, nevidnych, postoronnich, pozornych,“ (Prigov, Dmitrij: *Jama*, ebd.).⁵⁰⁴

⁵⁰³ Kat. 223. In: Hirt/Wonders 1998, 110.

⁵⁰⁴ „Es gibt dort eine Grube, eine schreckliche, unsehbare, die weder einen Namen, noch eine Benennung hat und an die keine Erinnerung besteht, die keinen Ort und keine Zeit hat und von der es kein Bild und keinen Schimmer gibt, keine Anstrengungen, geheime, unsichtbare, fremde, schändliche,“ (Übersetzung: I. Arns). Interessant wäre hier ein Vergleich mit Daniil Charms Erzählung „Sinjaja tetrad’ No 10“ („Blaues Heft Nr. 10“), in der sich das Subjekt der Erzählung im Fortgang der Beschreibung zunehmend verflüchtigt und nach ein paar Zeilen ganz verschwunden ist. Vgl. Charms, Daniil: *Blaues Heft Nr. 10*. In: Ders.: *Zwischenfälle*. Berlin, 1990. 14.

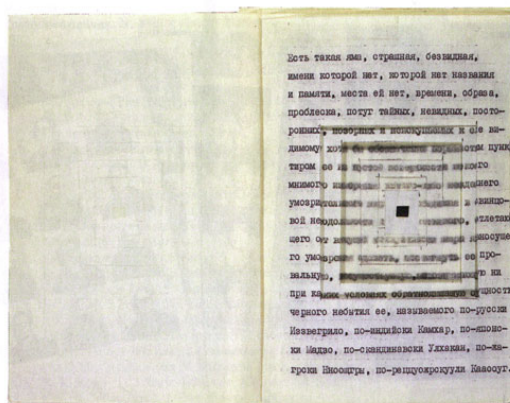


Abbildung 47:
Dmitrij Prigov, *Jama* (*Die Grube*, 1985)

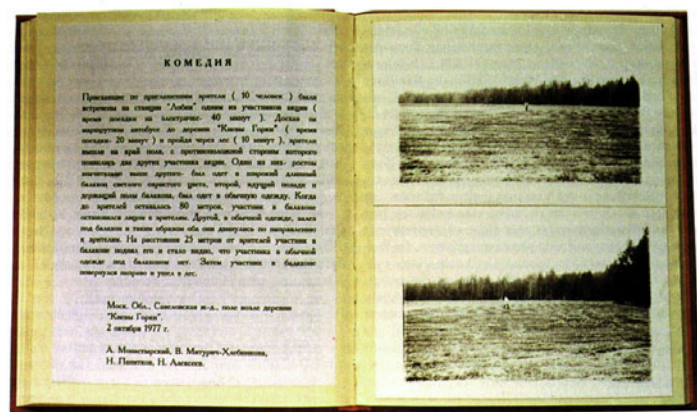


Abbildung 48:
Kollektivnye dejstvija, *Biblioteka* (*Bibliothek*, 1997)

Auch die Gruppe Kollektive Aktionen hat sowjetische Printerzeugnisse zu Trägern eigener Arbeiten gemacht. In der Aktion *Bibliothek*,⁵⁰⁵ die am 28. August 1997 im Moskauer Gebiet stattfand, wurden 13 Bücher überwiegend ideologischen Inhalts in einem Wald nahe des Kievogorsker Feldes vergraben [Abb. 48]. Diese Bücher hatten Titel wie zum Beispiel *Fragen der Wirtschaftslenkung in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft* (1976), *Das Leninsche ZK – der Stab des Großen Oktober* (1977), *Ehe und Familie in der UdSSR* (1978), *Chinesische Dokumente aus Dung Hua* (1983), *Die Söhne Russlands* (1985), *Die Fauna der UdSSR* (1990) und *Immobilienhandbuch* (1997). In diesen Büchern, deren Erscheinungsjahre mit den Jahren zusammenfielen, in denen ‚kollektive Aktionen‘ auf dem Kievogorsker Feld stattfanden, wurden Materialien der entsprechenden Aktionen eingeklebt: auf der linken Seite die beschreibenden Texte, auf der rechten dokumentierende Fotografien. Die Bücher wurden in Silberfolie verpackt, mit Pech übergossen und kreisförmig zusammen mit einem Wecker vergraben. Nach dem Stehenbleiben des Weckers nach ca. zehn Jahren sollen die Buchpäckchen wieder ausgegraben werden und unter den Organisatoren der Aktion verteilt werden. Das Überkleben, das den „dumpfen und stumpfen Akt des Zuklebens“ der aggressiven Kultur wiederholt, diesen aber gegen Produkte dieser aggressiven Kultur (und somit gegen diese Kultur selbst) wendet, wird hier zu einem Akt der Selbstbehauptung: Die eigenen Texte verdrängen, überdecken, verdecken die offiziellen Texte.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ In: Hirt/Wonders 1998, 96f.

⁵⁰⁶ Ein ähnliches Verfahren verwendet Sergej Anufriev in seinem *Intertextuellen Stadtführer* (1994). Vgl. Kat. 23. In: Hirt/Wonders 1998, 172f. Der Neue Kollektivismus, die Grafik- und Designabteilung der Neuen Slowenischen Kunst, gestaltete 1998 Ausstellungskataloge für die Moderna galerija (Ljubljana) nach demselben Prinzip: Für die Ausstellung *Ocean Podpeč Plečnik* der deutschen Künstlerin Ingeborg Lüscher benutzte der Neue Kollektivismus 700 aussortierte Bücher belletristischen, aber auch ideologischen Inhalts aus der Städti-

Verdeckung/Überwucherung versus Transparenz/Konfrontation

Die oben geschilderten Arbeiten stehen (vielleicht mit Ausnahme von Prigovs sich durch die Schichten grabender *Jama*) für die Metapher des aggressiven Palimpsestes. Ein solches aggressives Palimpsest verdeckt bzw. überwuchert und negiert so die früheren, in tieferen Schichten liegenden Texte, macht diese unsichtbar, löscht sie aus und bewirkt deren Verstummen. Solche aggressiven Palimpseste finden sich aber nicht nur in der Samizdat-Kunst dieser Zeit (hier hat die Metapher des Palimpsestes ihren fast ‚selbstverständlichen‘ bzw. ‚natürlichen‘ Ort), sondern lassen sich auch in der Malerei der 1980er Jahre finden. In vielen Arbeiten dieser Zeit gibt es jedoch neben dem Prinzip des aggressiven Palimpsestes auch noch ein anderes Prinzip: das der Transparenz, das eine direkte Konfrontation bzw. Gegenüberstellung der in den wiederholten Zeichen der Avantgarde widerstreitenden Konnotationen erlaubt. Während der Postutopismus vor allem mit aggressiven, negierenden Palimpsesten operiert, finden sich in der Retroavantgarde zumeist transparente, konfrontative Palimpseste. Sieht man von einigen Ausnahmen ab, so lässt sich verallgemeinernd sagen, dass im Postutopismus die Zeichen der Avantgarde fast vollkommen durch Zeichen des Sozialistischen Realismus verdeckt werden, während in den Palimpsesten der Retroavantgarde die zeitlichen Schichten von Avantgarde und totalitärer Kunst klarer voneinander zu unterscheiden sind. In der Retroavantgarde erfolgt also nur eine partielle Verdeckung der Avantgarde durch zeitlich auf sie folgende Formen totalitärer Kunst. Diese These soll an einigen Arbeiten beispielhaft erläutert werden.

Die kleine Druckgrafik *Lenin Confronts the Black Square of Malevich*⁵⁰⁷ von Nikolaj Ovčinnikov (*1958) [Abb. 6] zeigt einen vom Betrachter abgewandten kleinen Mann mit Stirnglatze, bei dem es sich laut Bildtitel anscheinend um Vladimir Ilič Lenin handelt. Er steht in einem Ausstellungsraum in steifer Haltung vor dem *Schwarzen Quadrat* von Kazimir Malevič. Um auf gleicher Augenhöhe mit dem Bild zu sein, ist der Mann auf ein auf dem Holzfußboden aufgestelltes Podest gestiegen, das wahlweise auch der Sockel eines (Lenin-)Denkmals, eine suprematistische Form oder gar eine abstrahierte Kopie des Lenin-Mausoleums sein könnte. Schweigend blickt der Mann das *Schwarze Quadrat* an, die Arme dicht an den Körper gepresst, die Beine ebenfalls dicht aneinander gepresst, wobei das rechte Bein leicht einge-

schen Bücherei Ljubljana. In diese Bücher wurde auf den ersten 85 Seiten der auf quadratischen weißen Blättern gedruckte Kataloginhalt jeweils auf die rechte Seite geklebt. In dem mir vorliegenden Exemplar dient Edvard Kardeljs *Samoupravljanje* (*Selbstverwaltung*, Ljubljana 1979) als Träger. Vgl. auch die Dokumentation in: Novi kolektivizem: *Oblikovanje. Novi kolektivizem*. Ljubljana, 1999. 78.

⁵⁰⁷ Abb. in: Solomon, Andrew: *The Irony Tower. Soviet Artists in a Time of Glasnost*. New York, 1991. o.S.

knickt ist und der Figur etwas Ängstliches, vielleicht auch Reumütiges gibt. Es drängt sich der Eindruck auf, bei Lenin handele es sich um einen Schüler, den der Schuldirektor sogleich für ein Vergehen oder für unzureichende Leistungen züchtigen wird. Lenin auf der Anklagebank des Suprematismus? Als enttäuschte (weil zu radikale bzw. nicht radikal genug gewesene) Hoffnung der Avantgarde? Vielleicht sieht Lenin das *Schwarze Quadrat* überhaupt zum ersten Mal? Oder tritt der Revolutionär hier gar zum Chefdiktat beim Unbewussten⁵⁰⁸ an? Wir haben es auf diesem Bild mit einander auf den ersten Blick widersprechenden Ideologien zu tun. Und doch werden sie in ein Verhältnis zueinander gesetzt. Ein Verhältnis, das zwar ungeklärt bleibt, das jedoch trotz der offensichtlichen Gegenüber-Stellungs-Situation auf eine Kompatibilität zwischen Kunst und Politik hinweist. Das verbindende Element ist der beiden inhärente Utopismus.

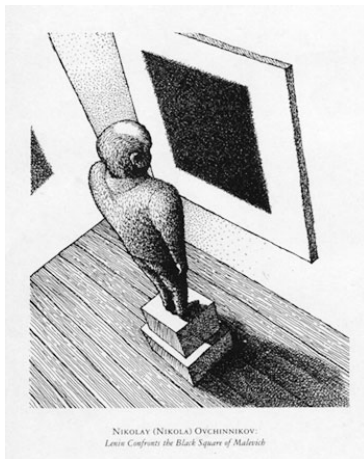


Abbildung 6:
Nikolaj Ovčinnikov, *Lenin Confronts the Black Square of Malevich* (undatiert), Druckgrafik

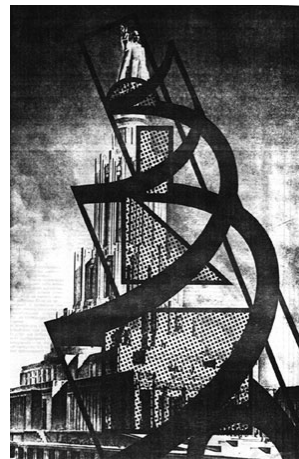


Abbildung 30:
Illustration zu Groys' Artikel
„Socrealizm - avangard po-stalinskij“
(*Dekorativnoe Iskusstvo*, 5/1990, 34-37)

Ein anderes Bild, auf das ich bereits im dritten Kapitel hingewiesen hatte, verdeutlicht die von Boris Groys im sowjetischen Postutopismus konstatierte Gleichsetzung des Utopismus der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus.⁵⁰⁹ Auf dem Hintergrund des Entwurfs für den Palast der Sowjets von Boris M. Iofan aus den 1930er Jahren ist eine schematische Darstellung des Tatlinschen Modells für das *Monument für die III. Internationale* (1919-20) zu sehen

⁵⁰⁸ Vgl. zur surrealistischen *écriture automatique* als fundamentale Konsequenz der Mechanisierung und (Proto-)Automatisierung der Bürokratie des beginnenden 20. Jahrhunderts: Spieker, Sven: Die Ablagekur, oder: ‚Wo Es war, soll Archiv werden‘: Le Corbusiers Bürokarateien. Vortragsmanuskript *Kinetographien-Konferenz*, Europäische Akademie Berlin, Oktober 2001.

⁵⁰⁹ Es erschien 1990 in der Zeitschrift *Dekorativnoe Iskusstvo* als Illustration zu Groys' Beitrag „Sozialismus - Avantgarde auf stalinistisch“. Vgl.: Grojs, Boris: Socrealizm – avangard po-stalinski. In: *Dekorativnoe Iskusstvo* Nr. 5/1990, 34-37.

[Abb. 30]. Dieses Übereinanderlegen der Dispositive von avantgardistischer und stalinistischer Architektur stellt die beiden Entwürfe in ihrem himmelstürmenden Drang, in ihrem ihnen innewohnenden Utopismus (und in ihrer projektierten Größe) als ebenbürtig dar. Betrachtet man diese Illustration unter dem hier interessierenden Aspekt der Schichtung, so erkennt man, dass der Entwurf von Tatlin transparent über dem von Iofan liegt. Die durchscheinende, lichtdurchlässige ‚Tatlin-Schicht‘ ist sozusagen die in der Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus zu Bewusstsein gekommene ‚vergrabene‘, durch die ‚Iofan-Schicht‘ verdeckte Avantgarde.

Vielleicht am deutlichsten wird der Aspekt des zudeckenden Überwucherns, des löschen- und negierenden Verdeckens der Avantgarde durch den Sozialistischen Realismus in einigen Arbeiten von Ėrik Bulatov (*1933), Oleg Vasil’ev (*1931) und Il’ja Kabakov (*1933).

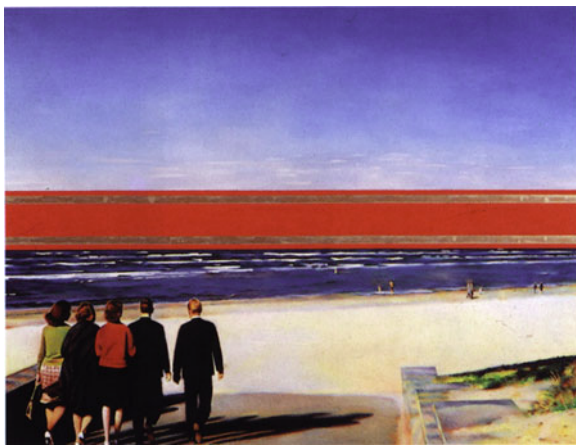


Abbildung 1a:
Erik Bulatov, *Roter Horizont* (1971-72), Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm

4.2.3.1. Verdeckung/Überwucherung

Ėrik Bulatov: Fläche vs. Raum

Ėrik Bulatovs Bild *Roter Horizont*⁵¹⁰ (1971-72, 140 x 180 cm) zeigt eine Strandlandschaft mit Dünen, blauem Meer, badenden Menschen und blauem Himmel [Abb. 1a]. Es handelt sich offensichtlich um eine Postkartenreproduktion. Im Vordergrund des Bildes sieht man eine sich vom Betrachter abwendende und wegbewegende Gruppe von drei Frauen und zwei Männern, die unbeschwert in Richtung Horizont schreiten, ohne jedoch zu bemerken, dass dieser nicht mehr existiert: Bulatov ersetzt bzw. verdeckt ihn durch eine flache suprematistische Form, die das Bild in der Horizontalen durchschneidet und die sich bei genauerer Betrachtung als Band des Lenin-Ordens erweist, das am Rand von zwei goldenen Streifen durchzogen wird. Dieses Ordensband versperrt der Gruppe den Weg bzw. ist ihr Horizont. Außerdem signalisiert es – da es dem Bild einfach aufgelegt ist – dessen „fiktiven, flächigen Charakter, es zerstört die durch die Bewegung der Gruppe und die trivial-realistisch gestaltete Perspektive erzeugte Illusion“ (Groys 1988, 91).

Ėrik Bulatov setzte sich – so auch in diesem Bild – bereits sehr früh mit Fragen der Oberfläche und des Raumes auseinander.⁵¹¹ Seine seit Beginn der 1970er Jahre entstandenen Gemälde benutzen einerseits eine realistische Bildsprache, die das Bild als ein Fenster auf einen dahinterliegenden Raum definiert, und zerstören gleichzeitig diese räumliche Illusion des Bildes durch darüber gelegte flächige Formen, Schriftbänder etc. Der (sozialistische) Raum wird als (,gefährliche') Illusion entlarvt⁵¹² und das Bild als den illusionistischen Raum verunmöglichende Oberfläche enttarnt. Kazimir Malevič, mit dessen Werk Bulatov seit seiner Studienzeit bekannt ist, hat diese fiktive, illusionäre Räumlichkeit des Bildes mit seinem *Schwarzen Quadrat auf Weißem Grund* als einer der ersten in selten erreichter Radikalität bloß gestellt, um so auf die jenseits der dreidimensionalen Illusion liegende Unendlichkeit zu verweisen. Boris Groys betont zu Recht, dass der Topos des Horizonts für das Denken und die Praxis der russischen Avantgarde zentral ist. Während bei Nietzsche der Tod Gottes mit dem Verschwinden des Horizontes verknüpft wird, das „gleichermaßen Freiheitsekstase und Grauen vor der Freiheit“ (Groys 1988, 91) auslöst, das kosmische Erlebnis des Horizontver-

⁵¹⁰ Abbildung in: *Erik Bulatov, Moscow*. Kat. London, Boston, Newport Beach, Chicago, 1989. o.S.

⁵¹¹ Vgl. Jolles, Claudia: Erik Bulatov. Visions of Power, Power of Vision. In: *Erik Bulatov, Moscow*. Kat. London, Boston, Newport Beach, Chicago, 1989. 8-15. Hier 10ff.

⁵¹² Vgl. Bulatovs Gemälde *Opasno (Gefahr)*, 1972-73, 110 x 110 cm. Über eine idyllische Landschaft, das ein Paar beim Picknick zeigt, sind vier rote, den räumlichen Eindruck verstärkende Spruchbänder mit der Aufschrift „Opasno“ gelegt.

lusts also noch alarmierend wirkt,⁵¹³ bedeutet für Malevič das Entkommen aus dem „Ring des Horizonts“ (Malevič) den „Durchbruch in die Freiheit, in den uferlosen kosmischen Raum des unendlichen Nichts“ (Groys 1988, 91f.). In seinem Text „Ob otnošenii Maleviča k prostranstvu“⁵¹⁴ verurteilt Bulatov eben diese Forderung nach Befreiung des *predmet* (Objekt, Gegenstand) von allen äußeren begrenzenden Kräften, die auch eine Metapher für die Befreiung des (neuen) Menschen ist: „Dlja Maleviča novyj predmet kak by simvoliziruet novogo človeka. Osvoboždenie predmeta ravnosil'no osvoboždeniju človečeskogo ducha. Osvoboždenie predmeta ot čego? Ot ljubych vnešnich sil, skovyvajuščich ego, nakladyvajuščich na nego kakie by to ni bylo objazatel'stva. Prežde vsego, èto ves predmeta. Predmet dolžen byt' svobodn ot nego, čtoby svobodno letet' v kosmičeskiju beskonečnost'“⁵¹⁵ (Bulatov 1983, 28). Wie befreit aber Malevič nun konkret das Objekt? Laut Bulatov verbietet er einfach den Raum per „Dekret“:⁵¹⁶

Он просто запрещает пространство. Он прямо-таки революционным декретом отменяет его. А что же тогда поместить на место пространства? Ведь не поверхность же. По поверхности не больно-то летаешь, по идеальной поверхности даже не попозишь. Но Малевича, как настоящего революционного вождя, трудности не смущают. Он объявляет, что на место отмененного декретом пространства назначается... „Ничто“, „Белое ничто“. [...] Так что цель достигнута, и предметы могут летать куда угодно в этом белом ничто ... Сейчас элементарность этой идеи просто поражает. И нам-то внее поверить трудно, а европейскому сознанию, я подозреваю, что уже и вовсе невозможного... (ebd.)

Er verbietet einfach den Raum. Mit einem einfachen revolutionären Dekret schafft er ihn ab. Was soll dann an die Stelle des Raumes treten? Bestimmt nicht die Oberfläche. Man kann schon schwer genug über Oberflächen fliegen – über die ideale Oberfläche kann man jedoch noch nicht einmal kriechen. Doch wie ein echter revolutionärer Führer lässt sich Malevič durch Schwierigkeiten nicht irritieren. Er kündigt an, dass das ‚Nichts‘, das ‚Weiße Nichts‘ den durch ein Dekret abgeschafften Raum ersetzen wird. [...] So wird das Ziel erreicht und die Objekte können in diesem weißen Nichts fliegen, wohin sie wollen. Heute erstaunt uns die Einfachheit dieser Idee. Wir können nur schwer an sie glauben und ich bin mir sicher, dass es für ein europäisches Bewusstsein absolut unmöglich ist, an sie zu glauben.⁵¹⁷

⁵¹³ „'Wohin ist Gott', rief er, 'ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet – ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! ... Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? ... Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und Unten? Irren wir nicht durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an?'“ (Nietzsche, Friedrich: *Werke*. München, 1967, Bd. 2. 732. Zit. n. Groys 1988, 91).

⁵¹⁴ Bulatov, Èrik: Ob otnošenii Maleviča k prostranstvu. [dt. Über die Beziehung Malevičs zum Raum]. In: *A do Ja*, 5 (1983). 26-31.

⁵¹⁵ „Das neue Objekt symbolisiert für Malevič den neuen Menschen. Die Befreiung des Objektes wird gleichgesetzt mit der Befreiung des menschlichen Geistes. Aber von was soll das Objekt befreit werden? Von verschiedenen äußeren Kräften, die es fesseln oder die ihm irgendwelche Verpflichtungen auferlegen. Vor allem ist dies das Gewicht des Objektes. Das Objekt muss von diesem befreit werden, um frei in die kosmische Unendlichkeit zu fliegen“ (Übersetzung I. Arns).

⁵¹⁶ Bulatovs Malevič-Rezeption wäre eingehend im Kontext der sowjetischen Malevič-Rezeption der 1970er und frühen 1980er Jahre zu untersuchen.

⁵¹⁷ Übersetzung I. Arns.

Die Entwertung des Raumes durch Malevič und in der Folge durch andere Künstler der Avantgarde hat für Bulatov eine negative politische Bedeutung:

Ну, а следующий шаг, который выглядит совершенно естественным и даже неизбежным, сделали конструктивисты во главе с Татлиным – объявили несуществующим и это малевичевское ‚Ничто‘. Предмет оказался у них единственной реальностью. Отсюда необходимость делать предметы, изготавливать ‚вещи‘.

А если так, то почему не делать полезные предметы? Правильно, надо делать столы, платья шить, а там оказывается, что это дело гораздо лучше делают столяры и портные, которым, к тому же, надо меньше платить. И художники оказались совершенно ненужными обществу, которому они так искренно и так жертвенно старались служить. Их даже расстреливать не надо было, они сами умерли, пройдя свой путь до конца. И так, весь этот путь связан с постепенной девальвацией пространства. Первый этап – лишение пространства глубины, опредмечивание его. Второй этап – лишение пространства всякого участия в происходящем на картине, как бы лишение его права голоса. Третий этап – вообще отказ от пространства, т.е. замена пространства искусства на социальное пространство. Искусство впервые поставило социум своей последней целью, и социум его убил. [...] Любой социум съедает искусство, которое помешает себя в общее с ним пространство. (ebd., 29)

Der nächste Schritt, der vollkommen natürlich und fast unausweichlich erscheint, wurde von den Konstruktivisten unter der Leitung von Tatlin beschritten. Diese erklärten das Malevič'sche ‚Nichts‘ für inexistent. Das Objekt erschien ihnen als einzige Realität. Daher rührt auch die Notwendigkeit, Objekte zu machen, Dinge herzustellen.

Und wenn das so ist, warum sollte man keine nützlichen Objekte herstellen? Richtig, wir sollten Tische herstellen, Kleider nähen – und dann stellt sich heraus, dass Tischler und Schneider das viel besser können, und auch viel billiger sind. Künstler erwiesen sich als vollkommen unnötig für die Gesellschaft, der sie so ehrlich und selbstlos dienen wollten. Man musste sie noch nicht einmal erschießen – sie starben von ganz allein, einzig dadurch, dass sie ihren Weg bis zu Ende gingen.

Dieser Weg ist mit der schrittweisen Entwertung des Raumes verbunden. Der erste Schritt besteht in der Entledigung des Raumes von der Tiefe, in seiner Objektivierung. Der zweite Schritt ist die Entledigung des Raumes von jeglicher Einbindung in das, was auf dem Bild vor sich geht – ein Absprechen seines Stimmrechtes sozusagen. Der dritte Schritt besteht in der Verneinung jeglichen Raumes, d.h. in der Ersetzung des Raumes der Kunst durch den gesellschaftlichen Raum. Zum ersten Mal hat die Kunst das Sozium zu ihrem letzten Ziel erklärt, und das Sozium hat sie getötet. [...] Jede Gesellschaft verschlingt die Kunst, die sich in den gleichen Raum mit der Gesellschaft begibt.⁵¹⁸

Bulatov erlebt die suprematistische Form, die für ihn am Anfang der Zerstörung des Raumes der Kunst steht, daher „nicht als befreiend, sondern als etwas, das den Menschen einsperrt, ihm durch den übermenschlichen Anspruch den Weg in seinem menschlichen Raum verstellt und diesen zugleich selbst zweidimensional und flach werden lässt“ (Groys 1988, 92). Bulatov verweist mit der roten Horizontalen, die zwischen suprematistischer Form und Lenin-Ordensband changiert, auf die gesellschaftlichen Folgen der künstlerischen Revolution:

⁵¹⁸ Übersetzung I. Arns.

„Bulatov zitiert Malewitschs *Supremata* nicht nur, indem er sie mit der höchsten Auszeichnung der Stalinzeit gleichsetzt, er dechiffriert und offenbart sozusagen ihren ideologischen Gehalt: der Leninorden, Symbol des siegreichen sozialen Raums, als Konkretion der ‚abstrakten‘ geometrischen Formen Malewitschs“ (Groys 1988, 92). Die Schicht des Ordensbandes steht für die Verdeckung der Avantgarde durch außerkünstlerische Maximen, während das Ordensband selber als Folge oder Konsequenz der darunter begraben Schicht der Avantgarde begriffen wird.⁵¹⁹



Abbildung 1 b
Erik Bulatov, *Dispersing Clouds* (1982-1987),
Öl auf Leinwand, 260 x 190 cm



Abbildung 1 c
Aleksandr Rodčenko, *Kiefern* (1931),
Fotografie

In anderen Arbeiten entwickelt Bulatov das Verfahren der Kombination eines dreidimensionalen realistischen Illusionsbildes mit einer suprematistischen Form weiter: so zum Beispiel in dem Bild *Krasikov Straße* (1976, 150 x 200 cm).⁵²⁰ Wieder sieht man im Vordergrund eine Gruppe von drei Frauen und zwei Männern, die sich vom Betrachter wegbewegen. Auf dem Grünstreifen zwischen dem Fußweg und der sechsspurigen Straße steht ein riesiges, die umliegenden Wohnblöcke überragendes Propagandabild, das den ebenfalls, allerdings in

⁵¹⁹ Das Gemälde *Dispersing Clouds* (1982-87, 260 x 190 cm) [Abb. 1b] nimmt in Bulatovs Gesamtwerk eine Sonderstellung ein: Es zeigt einen Kiefernwald in extremer Vertikal-Perspektive, darüber den blauen Himmel mit ein paar kleinen, sich verziehenden Wolken. Hier (zer)stören keine Schriftbänder die Tiefe des realistisch gemalten Raumes. Genau diese extreme Perspektive führt den Betrachter jedoch zum ‚Vorbild‘ dieses in sozrealistischer Manier gemalten Bildes: Es handelt sich um eine Fotografie von Aleksandr Rodčenko aus dem Jahr 1931 (*Kiefern*. In: *Rodcsenko fotói/Rodchenko photos*. Kat. Ernst Múzeum. Budapest, 1988) [Abb. 1c]. In Bulatovs Bild ist sozusagen das avantgardistische Vorbild durch den pastosen Farbauftrag der sozrealistischen Malerei verdeckt.

⁵²⁰ Abb. in: *Erik Bulatov, Moscow*. Kat. London, Boston, Newport Beach, Chicago, 1989.

Gegenrichtung schreitenden Lenin zeigt – auf weißem Hintergrund. Laut Groys reproduziert Bulatovs Komposition der *Krasikov Straße* Kazimir Malevičs *Schwarzes Quadrat*. Den „Platz des Quadrats [...] nimmt ein Leninplakat ein, und den des weißen Raumes eine triviale Moskauer Straßenlandschaft“ (Groys 1988, 92). In anderen Arbeiten wird die Rolle der suprematistischen Fläche durch Spruchbänder wie *Dobro požalovat’* (*Herzlich Willkommen*, 1973-74, 80 x 230 cm), *Slava KPSS* (*Ruhm der KPdSU*, 1975, 230 x 230 cm), *Ne prislönjat’sja* (*Nicht anlehnen*, 1987, 240 x 170 cm) oder *Edinoglasno* (*Einstimmig*, 1987, 80 x 240 cm) ersetzt. In allen Arbeiten zerstört die Flächigkeit dieser Spruchbänder oder Propagandabilder die Räumlichkeit des Bildes. Dort, wo die Spruchbänder selbst räumlich werden, zum Beispiel in *Opasno* (*Gefahr*, 1972-73, 110 x 110 cm), *Ostrorožno* (*Achtung*, 1973, 110 x 110 cm) oder *Idu* (*Ich gehe*, 1975, 230 x 230 cm), wird der illusionäre Charakter der Räumlichkeit des Bildes betont. Die suprematistischen Formen werden zwar von der zeitlich späteren Schicht der ideologischen Zeichen überlagert und komplett verdeckt, die Funktion dieser beiden auf den ersten Blick entgegengesetzten Zeichen ist jedoch in Bulatovs Bildern gleich: Bei beiden geht es um die Negation des individuellen Raumes.

Il’ja Kabakov: Tapete als aggressives Palimpsest

Auch in Il’ja Kabakovs Installation *Človek, uletevšij v kosmos* (*Der Mann, der in den Kosmos flog*, 1988)⁵²¹ [Abb. 49] herrscht, zumindest in den unteren, irdischen Etagen, die der Mann zurückgelassen hat, der „dumpfe und stumpfe Akt des Zuklebens“ der aggressiven sowjetischen Kultur (diese Installation wird in Kapitel 5.3. ausführlich analysiert). Die Arbeit besteht aus einem verwüsteten Raum, in dessen hinterem Teil ein aus Gummibändern, Federn und einem alten Stuhlsitz zusammengebautes Katapult hängt, mit dem sich der Bewohner – so Kabakovs Kommentar – in den Kosmos katapultiert hat. In der Zimmerdecke klafft ein riesiges Loch, durch das Licht in den Raum fällt. Der Boden des Zimmers, die dort zurückgebliebenen Schuhe des Mieters und das ärmliche Camping-Klappbett sind mit heruntergefallenem Putz bedeckt, der durch die Explosion von der Zimmerdecke gesprengt wurde. Der einsame Bewohner dieses Zimmers war, so ist auf dem an der Außenwand des Raumes angebrachten Kommentar zu lesen, „gepackt von dem Traum eines einsamen Flugs in den Kosmos. Und er hat diesen Traum, sein ‚großes Projekt‘, aller Wahrscheinlichkeit nach

⁵²¹ Diese Installation wurde 1988 für die ‚totale‘ Installation *Zehn Personen* in der New Yorker Galerie Ronald Feldman rekonstruiert (Ronald Feldman Fine Arts, New York, *Ten Characters*, 30. April - 4. Juni 1988).

verwirklicht.⁵²² Das Verschwinden des Mieters ist also nicht als Flucht aus dem sozialistischen Alltag, sondern vielmehr als fulminante Realisierung der von der Ideologie versprochenen Utopie zu verstehen.



Abbildung 49:
Il'ja Kabakov, *Čelovek, uletevšij v kosmos*
(*Der Mann, der in den Kosmos flog*, 1988), Installation

Die Wände, welche uns hier hinsichtlich der Schichtungen vor allem interessieren, sind mit Plakaten tapeziert, die Motive im Stil sozialistischer Propaganda zeigen. In Kabakovs Kommentar heisst es: „Celles-ci sont collées sur trois rangées, qui correspondent aux trois niveaux mythiques de l'existence: supérieur (celui des divinités), moyen (celui du quotidien) et, enfin, celui de l'enfer, constitué – par hasard ou non – d'affiches rouges.“⁵²³ An der dem Betrachter gegenüberliegenden Wand hinter dem Katapult hängt im oberen („göttlichen“) der drei Bereiche ein Bild, das den Spasskaja-Turms des Kremls während seines Weltraumstarts zeigt: „Il représente le moment solennel où la tour Spasskaïa du Kremlin décolle de la place Rouge. Ses dimensions paraissent complètement surréalistes: elle semble contenir presque toute la population du pays. L'envol de la tour principale prend ici une envergure cosmique“ (Kabakov 1995, 71). Das fensterlose Zimmer gewährt keinen Blick nach draußen – einzig die übereinandergeklebten, als Tapete verwendeten Propagandaplakate erlauben eine ‚Aussicht‘

⁵²² Kabakov, Ilya: Der Mann, der in den Kosmos flog. (Auszug aus den Texten zu der Installation *Das Zimmer*, 1981-88). In: Slavicka, Milena u.a. (Hg.): *Flug Entfernung Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*. Ostfildern, 1995. 119.

⁵²³ Kabakov, Ilya: L'Homme qui s'est envolé dans l'espace. In: Ders.: *Installations 1983 - 1995*. Kat. Centre Georges Pompidou. Paris, 1995. 70-73. Hier: 71.

auf die Zukunft. Im Gegensatz zwischen der Gegenwart des Zimmers und der versprochenen Zukunft zeigt sich das eklatante Auseinanderklaffen von utopischem Anspruch und ärmlicher Wirklichkeit. Was diese Plakate jedoch vollkommen verdecken, ist – so meine spekulative These – eine darunter liegende, aus den (metaphysischen) Flugutopien der Avantgarde bestehende Schicht. Die in den sozialistischen Propagandaplakaten enthaltene Utopie des Fliegens knüpft nahtlos an den Utopismus der Avantgarde an.⁵²⁴ Wie bei Bulatov werden die Flugutopien der historischen Avantgarde zwar von der zeitlich späteren Schicht der sozialistischen Zeichen überlagert und komplett verdeckt – dies jedoch nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Kompatibilität.

Oleg Vasil'ev: R/totes Banner/Quadrat

In *Nostalgia* (1995, Öl auf Leinwand, 123 x 81 cm) [Abb. 10] legt Oleg Vasil'ev, ähnlich wie Bulatov, verschiedene Bedeutungsschichten übereinander: Schemenhaft erkennbar sind die Fassade des nach dem Brand wiederaufgebauten Weißen Hauses in Moskau und, darüber oder darunter gelegt, ein großes rotes, perspektivisch verzerrtes Rechteck. Es handelt sich hierbei, wie Margarita Tupitsyn bemerkt, um eine Kreuzung zwischen Malevičs *Rotem Quadrat* und einem sozialistischen Banner. Ein in schwarz gekleideter Mann wendet dem Betrachter den Rücken zu, um das Gebäude zu betrachten. Er hat den Hut abgesetzt, als betrete er eine heilige Stätte oder träfe auf einen „toten Körper“ (Tupitsyn 1995, 48). In der Tat wird gezeigt, so Tupitsyn weiter, „wie er in den kaum verborgenen Mauern des Weißen Hauses dem letzten Atemzug der avantgardistischen Utopie und dem Dahinscheiden des Sozialistischen Realismus begegnet“ (ebd.). Die Figur des Betrachters, der über die beiden utopischen Schichten gelegt ist, steht vor dem Schauspiel bzw. der Erinnerung eines doppelten Todes.

Eine ähnliche Komposition findet sich auf Vasil'evs Bild *Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Spaces* (1991-2002, Öl auf Leinwand, 111 x 95 cm) [Abb. 50].⁵²⁵ Diese Komposition ist jedoch wesentlich komplexer aufgebaut. Auf weißem Hintergrund schwebt ein (wie im Original leicht schiefes) rotes Quadrat – für Malevič „Signal der Revolution“. In diesem Quadrat befindet sich ein weißes, nach hinten perspektivisch verzerrtes weißes Quadrat, das sich als Öffnung oder Luke in einen dahinterliegenden Raum erweist.

⁵²⁴ Vgl. Slavicka, Milena u.a. (Hg.): *Flug Entfernung Verschwinden*. Ostfildern, 1995. Zur Utopie des Fliegens in der russischen Avantgarde vgl. die Literaturangaben in Kapitel 5.3.1.

⁵²⁵ Abb. in: Tupitsyn 2002. 88. Malevič selbst definierte das Rote Quadrat als „Signal der Revolution“. Vgl. Malevič, Kazimir: *Suprematism: 34 risunka*. Vitebsk, 1920. Reprint: *Suprematism: 34 Drawings*. New York, 1974. Der Originaltitel von Malevič lautet *Krasnyj kvadrat. Živopisnyj realizm krest'janki v dvuch izmerenjach* (*Rotes Quadrat. Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen*, 1915, 53 x 53 cm). Abb. 105 in: Kazimir Malevič. *Chudožnik i teoretik*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1990. o.S.

Am unteren Rand dieses weißen Quadrates steht eine weibliche Figur, die in extremer Vertikal-Perspektive gezeigt wird. Es handelt sich um eine sowjetische Bäuerin, die, von Wind umtost, am ‚Abgrund‘ stehend, Hammer und Sichel in der rechten Hand gen Himmel streckt. Es ist gänzlich unmöglich herauszufinden, welche der verschiedenen Bedeutungsschichten innerhalb des roten Quadrates welche verdeckt: Während die Figur unten durch das weiße Quadrat verdeckt wird, durchbricht oben, also dort, wo die Figur am weitesten von der ‚Luke‘ entfernt sein müsste, ihre Hand mit den sowjetischen Staatselementen ihrerseits das weiße Quadrat. Eines jedoch wird deutlich: Die Öffnung auf einen metaphysischen Raum, die das weiße Quadrat ermöglicht, gibt doch nur wieder den Blick auf eine recht heruntergekommene ideologische Gestalt frei.⁵²⁶

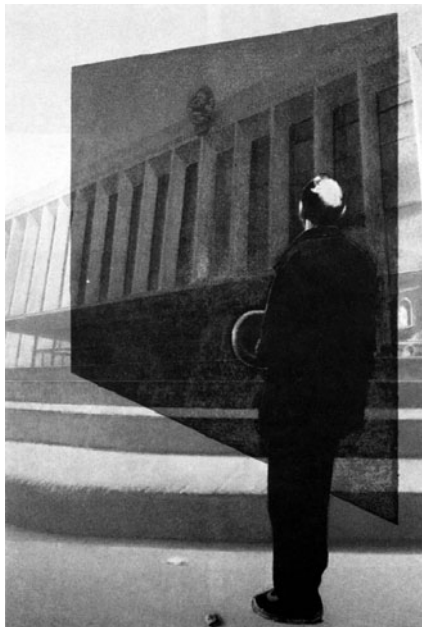


Abbildung 10:
Oleg Vasil'ev, *Nostalgia* (1995),
Öl auf Leinwand, 123 x 81 cm

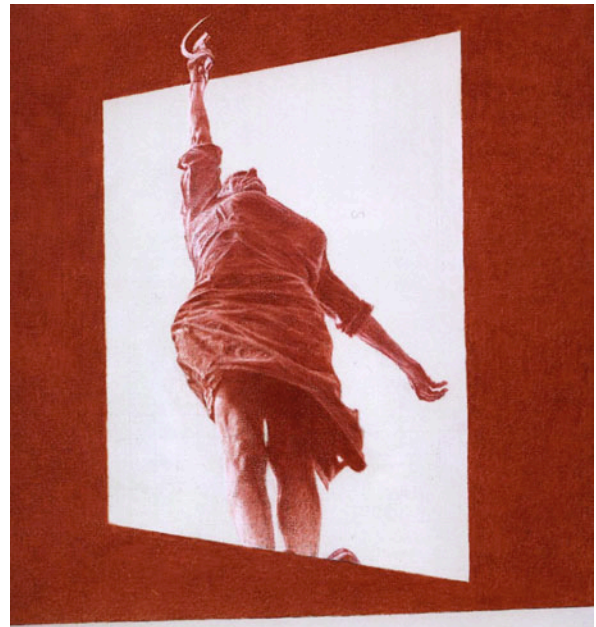


Abbildung 50:
Oleg Vasil'ev, *Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Spaces* (1991-2002),
Öl auf Leinwand, 111 x 95 cm

Uvažаемые покупатели...: Der sowjetische Alltag entlässt seine avantgardistischen Kinder

Das 20. Jahrhundert begann in der Kunst mit dem „schockierenden Einblick“ der Avantgarde in das „große Nichts, die absolute Schwärze des Kosmos hinter der äußeren Stabilität des Alltagslebens“ (Groys 1988, 96). Am Ende des 20. Jahrhunderts inszeniert Il'ja Kabakov in

⁵²⁶ In einem seiner bekanntesten Bilder, *Ogonëk* (1980), zeigt Vasil'ev einen (auf dem Titelblatt von *Ogonëk* abgebildeten) Funktionär, der während eines Politbürotreffens vom Podest spricht und von einem Schwall weißen, metaphysischen Lichts aufgelöst wird. Hier wird die sowjetische Realität gleichermaßen punktiert, und durch die Löcher tritt die darunter liegende Utopie zutage.

seinen in den frühen 1970er Jahren entstandenen Alben *10 personažej (10 Personen)* die buchstäbliche Rückkehr dieser avantgardistischen Visionen in den Alltagskontext. Er spielt damit auf die von der Avantgarde herbeigesehnte Überwindung des Alltagslebens an, die der Vermischung von Leben und Kunst vorausgehen sollte. Kabakovs Alben und die späteren großformatigen Bilder beschreiben jedoch letztendlich, so Groys, den „Sieg des Alltagslebens über die Avantgarde“, der ein Zusammenfall von Alltagsleben und Ideologie im „unendlichen Text“ ist. Der Sieg der Avantgarde bestehe ironischerweise in ihrer eigenen Abschaffung, in ihrer Auflösung in stupider Alltäglichkeit.

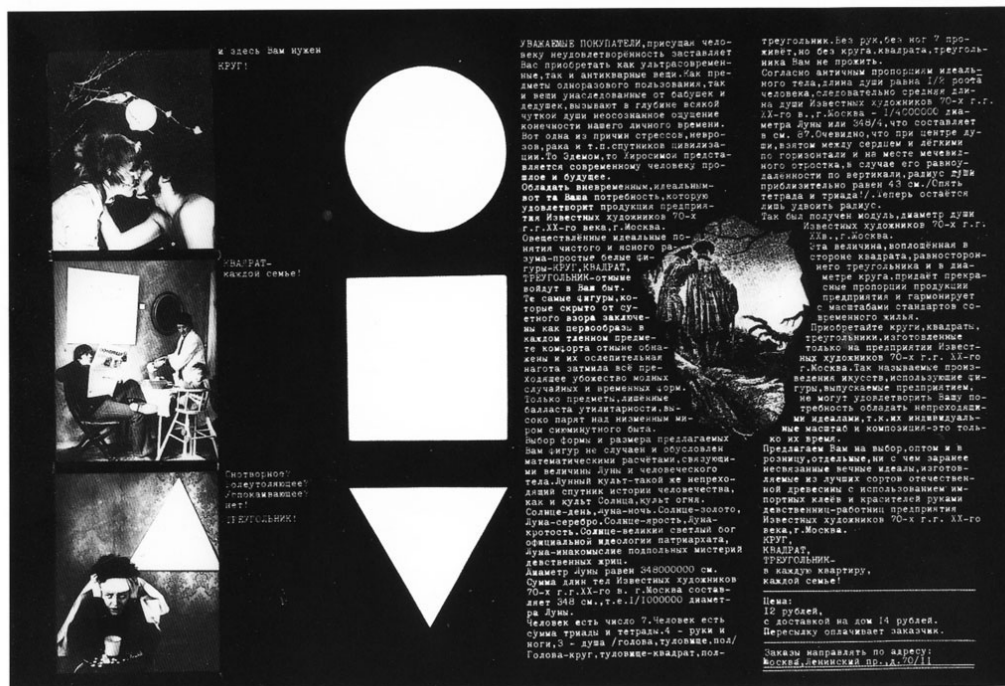


Abbildung 51:
Komar und Melamid, *Uvažaemye pokupateli* [Krug, kvadrat, treugol'nik]
(*Verehrte Kunden* [Kreis, Quadrat, Dreieck], 1975)

Dieses Überwuchern bzw. Verschlingen der Avantgarde durch den sowjetischen Alltag haben Komar und Melamid in ihrem Projekt *Uvažaemye pokupateli* [Krug, kvadrat, treugol'nik] (*Verehrte Kunden* [Kreis, Quadrat, Dreieck])⁵²⁷ von 1975 thematisiert [Abb. 51]. Die Künstler treten – zwanzig Jahre bevor Mitte der 1990er Jahre in der internationalen zeitgenössischen Kunst sogenannte Dienstleistungsprojekte Mode werden – als „Unternehmen *Berühm-*

⁵²⁷ Komar & Melamid: *Uvažaemye pokupateli* [Krug, kvadrat, treugol'nik] (*Verehrte Kunden* [Kreis, Quadrat, Dreieck]) (1975). In: Hirt, Günter/Wonders, Sascha: *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*. Bremen, 1998. 78-79. Kat. 168. Abb. auch in: Tupitsyn 2002, 110. Zuerst veröffentlicht in der Samizdat-Zeitschrift *METKI*, Nr.1.

te Künstler der 70er Jahre des 20. Jhdts., Moskau“ auf, das die „verdinglichten idealen Begriffe des reinen und klaren Verstands – einfache weiße Figuren wie KREIS, QUADRAT, DREIECK“ (Komar & Melamid 1998, 78) in den Alltag seiner Kunden bringen und ihnen so die Befriedigung über den Besitz von etwas „Außerzeitlichem“ und „Idealem“ verschaffen will: „Nur solche Gegenstände, die vom Ballast des Utilitären befreit sind, schweben hoch oben über der gemeinen Welt des alltäglichen Einerlei“ (ebd.). Formen und Maße der Figuren verdanken sich „mathematischen Berechnungen, die die Größendimensionen des Mondes und des menschlichen Körpers zueinander in Beziehung setzen“ (ebd.). Nach komplizierten Kalkulationen ergibt sich der „Seelendurchmesser der *Berühmten Künstler der 70er Jahre des 20. Jhdts., Moskau*“ (ebd., 79), der, „umgesetzt in die Seiten eines Quadrats, eines gleichseitigen Dreiecks und in einen Kreisdurchmesser [...] die angenehmen Proportionen der Produkte unseres Unternehmens [ergibt] und [...] mit den Maßstäben des zeitgenössischen Lebensstandards [harmonisiert]“ (ebd.). Dies lässt aufhorchen: Wie „verkommen“ muss (um mit Rojter zu sprechen) die Schachtel sein, um mit dem sowjetischen Lebensstandard von 1975 zu harmonisieren? Komar & Melamids Projekt bezieht sich eindeutig auf das Engagement suprematistischer und anderer gegenstandsloser Künstler für die Dekoration des öffentlichen Raumes mit geometrischen Formen. „But unlike the development and promotion of the collective *byt* (everyday life), theorized by Gan and Arvatov, K/M [Komar & Melamid] wanted geometric objects to be part of an individual *byt*, a consumerist dream that is only now manifesting itself in Russia“ (Tupitsyn 2002, 110). Die Künstler pervertieren das an sich schon ambivalente Ansinnen der Avantgarde. Wie die Abbildungen und die dazugehörigen Texte vermuten lassen, werden reine, abstrakte, vom Utilitären befreite, metaphysische Formen zu billigen, massenproduzierten Designobjekten, zu esoterischen, quacksalberischen Hilfsmittelchen für alltägliche Probleme: Der Kreis ersetzt die Mondscheibe hinter einem sich küssenden Paar – „I zdes’ vam nužen KRUG!“ („Und auch hier brauchen Sie den KREIS!“), das Quadrat über dem Esstisch einer Familie mit Kleinkind sorgt für Harmonie – „KVADRAT – Každyj sem’e!“ („Jeder Familie ein QUADRAT!“) und das Dreieck schließlich erhöht die körperliche Leistungsfähigkeit – „Snotvornoe? Boleutoljajuščee? Uspokaivajuščee? Net! TREUGOL’NIK!“ („Schlafmittel? Schmerzmittel? Beruhigungsmittel? Nein! DREIECK!“). Die erlösende Kraft des avantgardistischen Durchbruchs ins transzendente Weiß wird als Hirngespinnst entlarvt, bloßgestellt; die „mit nichts im voraus verknüpfte[n] ewige[n] Ideale“ (Komar & Melamid 1998, 79) der Avantgarde werden, wenn nicht mit politischem Opportunismus, so doch mit viel- oder allseitiger Besetzbarkeit in Verbindung gebracht.

Kollektive Aktionen: Weißes Feld und ideologischer Text

Eine interessante Sonderstellung nehmen unter dem Blickwinkel der Schichtungen bzw. der für die sowjetische Kunst der 1970er/1980er Jahre festgestellten zudeckenden, aggressiven Palimpseste die Projekte der Gruppe Kollektivnye dejstvija (KD) ein. Besonders klar wird diese besondere Form des Palimpsestes in der Aktion *G. Kizeval'teru* (*Für G. Kizeval'ter*, 1980) [Abb. 52]. Sie ist Teil einer Serie von seit 1977 durchgeführten *Losungsaktionen*, in denen die aus der Stadt mittransportierten Schrift- und Bildzeichen durch Anbringung am Rande eines (meist schneebedeckten weißen) Feldes in der ländlichen Umgebung von Moskau einem ideologischen Entleerungsprozess unterworfen werden.



Abbildung 52:
Kollektivnye dejstvija, *G. Kizeval'teru*
(*Für G. Kizeval'ter*, 1980)



Abbildung 52:
Kollektivnye dejstvija, *G. Kizeval'teru*
(*Für G. Kizeval'ter*, 1980)

Zunächst zu den Losungsaktionen *Lozung-77* und *Lozung-78*. Am 26.1.1977 wurde von der Gruppe KD ein rotes Losungstransparent (10 x 1 m) auf einem Hügel zwischen zwei Bäumen aufgehängt (*Lozung-77*). Es trug die aus weißen Lettern gebildete Aufschrift: „Ja ni na čto ne žalujus' i mne vse nraivitsja, nesmotrja na to, čto ja zdes' nikogda ne byl i ne znaju ničego ob ètich mestach“ („Ich beklage mich über nichts, und mir gefällt alles, ungeachtet dessen, dass ich hier noch nie war und nichts über diese Gegend weiß“).⁵²⁸ Am 9.4.1978 folgte eine weitere Losungsaktion, die sich auf die erste bezog (*Lozung-78*).⁵²⁹ Diesmal trug das an einem Flussufer angebrachte dunkelblaue Transparent (12 x 1 m) die weiße Aufschrift: „Stranno, začem ja lgal samomy sebe, čto ja zdes' nikogda ne byl i ne znaju ničego ob ètich

⁵²⁸ *Lozung-77*. In: Kollektivnye Dejstvija: *Poezdki za Gorod* [Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, Nikita Alekseev, Igor' Makarevič, Elena Elagina, Georgij Romaško, Sabina Chensgen]. Moskau, 1998. 26. Es handelt sich bei dem Text um ein Zitat aus Andrej Monastyrskijs Buch *Ničego ne proischodit* (*Nichts passiert*).

⁵²⁹ *Lozung-78*. In: Kollektivnye Dejstvija 1998, 28.

mestach, – ved’ na samom dele zdes’ tak že, kak vezde, tol’ko ešče ostree èto čuvstvues’ i glubže ne ponimaeš’“ („Seltsam, warum habe ich mich selbst belogen, dass ich niemals hier war und nichts über diese Gegend weiß – denn eigentlich ist es hier so wie überall, nur dass man das hier noch deutlicher spürt und noch tiefer nicht versteht“).⁵³⁰ Die Losungen sind in diesen beiden Aktionen „ihrer sozialen und ideologischen Funktion entledigt, zum einen durch ihre räumliche und zeitliche Deplazierung, und zum anderen durch die Beschriftung mit ‚eigenen‘ lyrischen Texten“ (Hänsen 1995, 243). Diese eigenen, lyrischen Texte verweisen auf ein weiteres wichtiges Element: das des „Selbstbetruges“ (ebd.). Dieser lässt sich als „Verfahren der Enttäuschung, der Sinnverunsicherung und der Illusionsdurchbrechung“ (ebd.) beschreiben. Dieses Verfahren steht, so formuliert Hänsen, in eklatantem Widerspruch „zu den Ästhetisierungsstrategien der ideologischen Kultur, die der Vortäuschung einer allgemeinen Harmonie dienen, und ebenfalls zu einer propagandistischen Losungswelt, die eine stimmige fiktive Situation schafft, in der Wahrheit und Lüge, Fakt und Fiktion ununterscheidbar werden“ (ebd.)

Die Aktion *G. Kizeval’teru (Für G. Kizeval’ter)*, 1980⁵³¹ hatte keine Zuschauer außer dem handelnden Kizeval’ter selbst. Er selbst befand sich zu dieser Zeit in Sibirien. Ihm wurde ein Paket geschickt, das ein Losungstransparent und einen Begleitbrief mit Instruktionen enthielt.⁵³² Kizeval’ter erhielt von den Organisatoren die Anweisung, ein großes Feld mit einem Wald als Hintergrund an einem möglichst verlassenem Ort ausfindig zu machen. Dort sollte er die vorbereitete Losung, dessen Aufschrift mit einem Tuch verdeckt war, zwischen zwei Bäumen aufhängen und erst dann mittels einer Schnurvorrichtung enthüllen, sobald die Schrift aus der Entfernung nicht mehr zu entziffern sei.⁵³³ Der gesamte, äußerst aufwendige und physisch anstrengende Realisierungsprozess (Herstellung, Bau der Schnurkonstruktion, Anreise, Aufhängung, Fotografieren der Losung) dient „nicht etwa der Lesbarmachung des Textes, sondern seiner Unlesbarmachung.“⁵³⁴ Ziel ist es, den (ideologischen) Text zum Verschwinden zu bringen. Hirt/Wonders vergleichen diesen Prozess mit einem „umgekehr-

⁵³⁰ Die deutschen Übersetzungen folgen Hänsen, Sabine: *Aktion und Textkultur. Performance in der zeitgenössischen russischen Kunst*. In: Ebert, Christa (Hg.): *Kulturauffassungen*. Berlin, 1995. 237-255. Hier 243.

⁵³¹ Vgl. Kizeval’ter, G.: *Rasskaz G. Kizeval’tera (Ob akcii G. Kizeval’teru)*. In: *Kollektivnye Dejstvija* 1998, 77f.

⁵³² Es handelte sich, genauer, um drei Begleitbriefe. Vgl. die dt. Übersetzung der drei Begleitbriefe an Kizeval’ter in: Hirt, Günter/Wonders, Sascha (Hg.): *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst*. Buch, Toncassette, poetische Objekte. Wuppertal, 1984. 66-68.

⁵³³ Vgl. die beiden Dokumentarfotografien in: Eichwede, Wolfgang (Hg.): *Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa – die 60er bis 80er Jahre*. Kat. Akademie der Künste Berlin. Bremen, 2000. 309.

⁵³⁴ Hirt, Günter/Wonders, Sascha: *Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus*. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Köln, 1991. 56-67. Hier 63.

te[n] Palimpsest“: „Hier wird der alte Text nicht mit einem neuen überschrieben, sondern er wird von der Schriftfläche abgelöst, die als leere übrigbleibt“ (Hirt/Wonders 1991, 63).

Diese Unlesbarmachung des Textes erfolgt, genauer, auf drei Ebenen (als wollten die Organisatoren ganz sicher gehen): 1. durch die anfängliche Verdeckung des Textes und die spätere, den Text unkenntlich machende Entfernung vom entblößten Text; 2. durch das aus dem (urbanen) Kontext reis(s)en und, damit verbunden, 3. durch die Konfrontation mit dem weißen schneebedeckten Feld. Besonders die letzten beiden Punkte sollen im Folgenden interessieren. Die Reisen aus der Stadt der Gruppe KD beginnen zumeist mit der gemeinsamen Fahrt einer Gruppe in die ländliche Umgebung Moskaus – meist auf ein leeres, schneebedecktes, weißes Feld. In diesen leeren Raum werden die aus der Stadt mittransportierten Texte entrückt. Hirt/Wonders schreiben: „Außerhalb ihres ideologischen Kontexts, jenseits ihrer angestammten Orte schwindet ihre semiotische Gewalt. Sie schrumpfen zu winzigen, sich in der Leere verlierenden Partikelchen, sind nur noch Dinge, ohne Texte zu sein“ (ebd., 62). Dieses Verfahren entspricht genau der von Slavoj Žižek für die Gruppe Laibach beschriebenen Dekontextualisierung der für die Ideologie konstitutiven Elemente, es entspricht genau dem Abstreifen des sinnstiftenden Kontextes, durch den die Texte ihre ideologische Macht erhalten:

[W]ir müssen [...] das *sinthome* aus seinem Kontext *herausreißen*, es von ihm, kraft dessen es seine Faszinationskraft ausübt, *isolieren*. Wir müssen es in seiner äußersten Stupidität sehen lernen, als ein bedeutungsloses Fragment des Realen. [...] Diese Art von *Verfremdung* ist vielleicht noch radikaler als die Brecht'sche: sie schafft Distanz nicht durch Lokalisierung eines Phänomens in seiner historischen Totalität, sondern indem sie uns die völlige Nichtigkeit seiner unmittelbaren Realität, die völlige Stumpfsinnigkeit seiner materiellen Präsenz erfahren lässt, welche 'historischer Vermittlung' entgeht – wir *fügen* nicht die dialektische Vermittlung *hinzu*, nicht den Kontext, der dem Phänomen Bedeutung verleiht, eher *ziehen* wir ihn *ab*.⁵³⁵

Diese durch Dekontextualisierung erreichte Reduktion von ideologischen Texten auf stupide, stumpfsinnige und nichtige Dinge wird in den *Losungsaktionen* mit einer Rekontextualisierung verbunden. Die Losungen werden mit einem weißen, schneebedeckten Feld („pustoe pole“) konfrontiert, dessen Leere nicht nur eine Entsprechung zur „pustoe dejstvie“ (leeren Handlung) darstellt, sondern das durch die immer wieder erwähnten „buddhistischen Kontemplationstechniken“ und durch die Reinigung des „Feldes der Erwartung“ der Teilnehmer („pole ožidanija ,pusto“) zur spirituellen Erfahrung einer „konzeptualistische[n] bezpredmet-

⁵³⁵ Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin, 1991. 63.

nost“⁵³⁶ wird. Das Verschwinden des Horizontes (durch Ineinanderübergehen von Schnee und Himmel) lässt eine Zone der Ununterscheidbarkeit entstehen. Der Bezug zu Kazimir Malevičs weißem, suprematistischem und wohl auch metaphysischem Raum ist unübersehbar. Man kann sagen, dass das Verschwinden des (ideologischen) Textes in dieser Aktion durch eine Konfrontation mit der konzeptualistischen Gegenstandslosigkeit organisiert wird, der Text sozusagen von der Macht des spirituellen Feldes bzw. Raumes von seinem Träger verdrängt wird. Der alte, ‚ideologische‘ Text wird also nicht, wie in einem Palimpsest, mit einem neuen überschrieben, sondern er wird von der Schriftfläche komplett gelöscht, die, wie Hirt/Wonders schreiben, „als leere übrigbleibt“ (1991, 63).

⁵³⁶ Hansen-Löve, Aage: „Wir wussten nicht, dass wir Prosa sprechen“ – Die Konzeptualisierung Russlands im Russischen Konzeptualismus. In: „*Mein Russland*“ - *Wiener Slawistischer Almanach*. Sb. 44 (1997). 423-507. Hier 469.

4.2.3.2. Transparenz/Konfrontation

IRWIN: *Black Square on Red Square*

Am 6. Juni 1992 fand in Moskau auf Initiative der slowenischen Gruppe IRWIN (NSK) und des amerikanischen Filmregisseurs Michael Benson im Rahmen der *NSK Embassy Moscow*⁵³⁷ eine Aktion russischer und ex-jugoslawischer KünstlerInnen und TheoretikerInnen statt: Gemeinsam breiteten sie auf dem Roten Platz vor dem Kreml ein 22 x 22 Meter großes Quadrat aus schwarzem Stoff aus (*Black Square on Red Square*) [Abb. 8].⁵³⁸ Von dieser Aktion existieren außer ein paar Videoaufnahmen und Fotografien weder ein Konzept, noch gibt es, wie bei den Kollektiven Aktionen, systematische Berichte von Teilnehmern oder Teilnehmerinnen. Nur in den in der Dokumentation der *NSK Embassy Moscow* veröffentlichten Beiträgen von Michael Benson und Natal'ja Abalakova⁵³⁹ (Mitglied der Gruppe Totart) wird beiläufig von der Aktion berichtet, an der insgesamt 60-70 Leute beteiligt waren. Unbeteiligte Zuschauer auf dem Roten Platz wurden zu Akteuren, indem sie den ca. 25 Teilnehmern spontan beim Ausbreiten des Stoffes halfen:

The Black Square, at first rolled up like a funeral shroud for rapid transportation from the bus, is opened by innumerable hands with a twisting, clockwise motion. Extended in the heart of Red Square, it functions as Malevich first designed it: inscrutable, radiative, possessing an indefinable power. Hundreds of people, gathering at its perimeter, define the Suprematist archetype. As cameraman Ubald Trnkoczy observes, they look 'like a swarm of ants around a giant sugar-cube'.⁵⁴⁰

⁵³⁷ Die NSK Botschaft war Teil des internationalen Apt-Art-Projektes, das 1991-1992 von Viktor Misiano, Lena Kurlandzeva und Konstantin Zvezdočtov in Moskau organisiert und durchgeführt wurde. Teilnehmer waren Heimo Zobernig, Franz West, IRWIN/Neue Slowenische Kunst, Rainer Ganahl und Haralampi G. Oroschakoff. Dieser schreibt zu Apt-Art: „Das Konzept sah vor, dass die eingeladenen Künstler, in Erinnerung an die regressive Breschnev-Ära, ihre jeweiligen Ausstellungen in Privatwohnungen erarbeiten sollten. Da die Intelligenzia in Opposition zum totalitären Regime nur in der Privatsphäre der Wohnungen überleben konnte, wurde die Küche zum Ort geheimer Abenteuer der Gedanken. Jeder eingeladene Künstler sollte also versuchen, mit den vorgefundenen Möglichkeiten der Moskauer Realität ein eigenes Stück Wirklichkeit zu schaffen. Der Rest wäre dann Kommunikation“ (Oroschakoff, *Kräfte messen*, 1995, 12).

⁵³⁸ TeilnehmerInnen der Aktion waren: N. Abalakova (Tot-Art), D. Ariupin, M. Breznik, S. Bugayev (Africa), Charles, E. Čufer, B. Edelman, F. Fleck, J. Harten, J. Kallerova, V. Kesić, O. Kulik, E. und V. Kurlandzev, G. Kurierova, I. Smirnova, K. Tschouvaschew, K. Turchina und D. Živadinov (die Schreibweise folgt der doppelseitigen Dokumentation in: *NSK Embassy Moscow* 1992, 106f.).

⁵³⁹ Abalakova erwähnt die Aktion, an der sie „zufällig“ teilgenommen hat, in folgendem Text: Žigalov, A./Abalakova, N.: Nostalgia - a Vision of Freedom. In: Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Koper, o.J. [1992/93]. 89f. Laut Abalakova ermöglichte die Aktion *Black Square on Red Square* die „zweite Ausstellung“ des *Schwarzen Quadrates* in Russland überhaupt. Es ist nicht ganz klar, ob sie mit dem „ersten Erscheinen“ die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10 1915/1916* meint, oder die Performances ihres Mannes Anatolij Žigalov, in denen er sich in den 1980er Jahren mit dem *Schwarzen Quadrat* auseinander setzte. Die ihren Text illustrierende Abbildung von A. Žigalovs Aktion *Exploring the Square* (1981) würde für Letzteres sprechen.

⁵⁴⁰ Benson, Michael: The Future is Now. In: Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Koper, o.J. [1992/93]. 80-88. Hier 85.



Abbildung 8:
IRWIN u.a., *Black Square on Red Square* (6. Juni 1992),
Aktion auf dem Roten Platz in Moskau

Ziel dieser öffentlichen Zurschaustellung des *Schwarzen Quadrates* im Zentrum der (ideologischen) Macht war die Konfrontation eines ideologischen Systems mit einem in seiner Totalität ebenbürtigen, jedoch nicht ideologischen, sondern explizit künstlerischen System.⁵⁴¹ Dies wird im Titel der Aktion durch die – wohl nur in der englischen Sprache mögliche – Parallelisierung von „Black Square“ und „Red Square“ deutlich.⁵⁴² Diese Konfrontation auf dem Roten Platz mit seiner langen Geschichte der Staatsbegräbnisse und Militärparaden war, wie verschiedene Quellen berichten, für alle Teilnehmer ein sehr bewegendes Moment.

⁵⁴¹ Myroslava M. Mudrak weist jedoch darauf hin, dass die NSK „seeks to challenge the ideological purity of any utopian system, including the avant-garde“. Vgl. Mudrak, Myroslava M.: Neue Slowenische Kunst and the Semiotics of Suprematism. In: *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*. Vol. 1, No. 3 (Sept. 2001). 219-232.

⁵⁴² Miran Mohar erläuterte in einem Telefongespräch am 6.10.2002: Die Idee für die Aktion *Black Square on Red Square* sei bereits 1991 in New York entstanden, während der Aktion *Cross* (Bemalung des Daches der Clocktower Gallery mit dem *Schwarzen Kreuz*), die IRWIN zusammen mit Goran Djordjević durchführte. Michael Benson zeichnete die New Yorker Aktion auf Film auf. *Black Square on Red Square* entstand als eine gemeinsame Idee von IRWIN, Michael Benson und Lazar Stojanović (Filmregisseur aus Belgrad, *Plastic Jesus*). Zuerst wollten IRWIN und Michael Benson die Aktion in Moskau allein durchführen, merkten aber schnell, dass sie es alleine nicht schaffen würden. Sie fragten dann die späteren Teilnehmer an (einige kamen aus Angst vor Verhaftungen nicht bzw. hatten aus diesem Grund vorsorglich ihre Ausweise zu Hause gelassen). Die Aktion fand ungefähr in der dritten Woche des vierwöchigen NSK-Botschafts-Projektes statt. Unbeteiligte Zuschauer auf dem Roten Platz wurden zu Akteuren, indem sie den Teilnehmern spontan beim Ausbreiten des Stoffes halfen. An der Ausbreitung des 22 x 22 Meter großen Stoffquadrates, das am Bolšoj Theater zusammengenäht worden war, waren insgesamt 60-70 Leute beteiligt. Es ging IRWIN in dieser Aktion darum, die zwei radikal unterschiedlichen Paradigmen „Malevič“ (*Schwarzes Quadrat*) und „Ideologie“ (Roter Platz) miteinander zu konfrontieren und aufeinanderprallen zu lassen. Diese zwei Paradigmen „never fitted together“, denn, so Miran Mohar, Malevič habe jegliche Ideologie radikal abgelehnt („radically rejected any ideology“). Die Konfrontation der beiden Paradigmen sollte auf dem Roten Platz stattfinden, da dieser mit seiner langen Geschichte der Staatsbegräbnisse und Militärparaden das Zentrum des „östlichen Reiches“ („Eastern Empire“) sei. Es habe sich, wie Mohar mehrfach betont, um ein sehr „emotionales Moment“ gehandelt. Nachdem die Miliz nicht eingegriffen habe, habe man nach 20 Minuten das Stoffquadrat wieder eingepackt und sei mit dem Bus weggefahren.

Entgegen der Annahme, dass die Polizei umgehend eingreifen und die Aktion abbrechen würde, hielten sich die auf dem Roten Platz anwesenden Milizionäre im Hintergrund:

Apt-Art curator Elena Kurlandzeva has tears in her eyes. She points to a Militia member. 'Go talk to him,' she says. 'Finally I can believe that things have really changed.' The uniformed officer is indistinguishable from the legionaries who once cordoned off the Western embassies of Moscow. 'It's a black square, it's a painting,' he explains. 'I don't understand this work – but I don't see anything wrong with it.' Asked about the Balkans, he looks grim. 'My wife and I worry about Yugoslavia,' he says, slowly. 'We watch it on television every night. Women and children are dying there... Thank God nothing like that is happening here. (Benson o.J. [1992/1993], 86)

Als Ganzes weist die Aktion *Black Square on Red Square* jedoch trotz der Unterschiede erstaunliche Parallelen zu der bereits erwähnten Aktion *G. Kizeval'teru* (1980) der Gruppe Kollektive Aktionen auf. Die eine Aktion verhält sich zur anderen jeweils wie ein Negativabdruck. Während *G. Kizeval'teru* außerhalb des urbanen Raumes, der semiotische Macht verleiht, ohne einen einzigen Zuschauer stattfindet, begeben sich die Initiatoren und Teilnehmer der Aktion *Black Square on Red Square* in das (Macht-)Zentrum des urbanen Raums, auf den Roten Platz, wo, wie Benson berichtet, Hunderte von Zuschauern am Rande des *Schwarzen Quadrates* stehen bleiben und so die archetypische Form des Suprematismus mit ihren Körpern nachbilden (und so gewissermaßen auch zu Teilnehmern werden). In beiden Aktionen erfolgt die Gegenüberstellung eines leeren Raumes (schneebedecktes Feld) bzw. einer suprematistischen Form (schwarzes Quadrat) mit einem ideologischen Ding (Losung bzw. Roter Platz). Während jedoch in der Aktion der Gruppe KD der ideologische Text (auf der Losung) durch die Konfrontation mit dem weißen Feld verschwindet, bleibt in der Aktion von IRWIN/Benson der ideologische Text bestehen: Er verschwindet im Gegensatz zur Aktion von KD *nicht*. Bei der Aktion *Black Square on Red Square* geht es weniger um das Entleeren des ideologischen Textes als vielmehr um die Rück-Holung, die Wieder-Holung des *Schwarzen Quadrates* in den öffentlichen Raum bzw. das kollektive Bewusstsein. In diesem Sinne spricht Natal'ja Abalakova von dem zweiten Auftauchen bzw. der „zweiten Ausstellung“ des *Schwarzen Quadrates* in Russland überhaupt, das bzw. die durch die Aktion *Black Square on Red Square* im Jahr 1992 ermöglicht wurde.

Dieser Aspekt der Rück-Holung ins öffentliche Bewusstsein wird klarer, wenn man sich deutlich macht, in welchem Kontext die Gruppe IRWIN diese Aktion (bzw. ihre Dokumentation) seit neuestem präsentiert. *Black Square on Red Square* ist Teil eines fotografischen Tryptichons, der den Titel *Transcentrala, New York, Moskau, Ljubljana* trägt. Bei den Fotografien handelt es sich um Dokumentationen von Gruppenaktionen, die die künstlerischen

Grundformen des Suprematismus wiederholen bzw. physisch nachvollziehen und zwischen 1991-1997 in Moskau, New York und Ljubljana entstanden sind.⁵⁴³ Zu sehen ist neben der Aktion auf dem Roten Platz die Aufbringung eines riesigen schwarzen Kreuzes auf das Dach der New Yorker Clocktower Gallery durch Mitglieder der Gruppe IRWIN und Goran Đorđević (*Kreuz, New York, 1991*) [Abb. 56]. Ein drittes Foto dokumentiert einen Tanz von NSK-Mitgliedern mit einer slowenischen Volkstanzgruppe auf einem Feld in der Umgebung von Ljubljana (*NSK Panorama, Ljubljana, 1997*), bei dem die sich an den Händen haltenden Tänzerinnen und Tänzer einen Kreis bilden [Abb. 57].



Abbildung 56:
IRWIN, *Kreuz, New York* (1991), Fotografie



Abbildung 57:
IRWIN, *NSK Panorama, Ljubljana* (1997), Fotografie

Es geht in diesen Arbeiten von IRWIN also um die Rück-Holung der Avantgarde in das öffentliche Bewusstsein der Gegenwart. Betrachtet man *Black Square on Red Square* und andere Arbeiten von IRWIN unter dem Aspekt der Schichtung, so werden die Unterschiede zu den oben geschilderten verdeckenden, aggressiven Palimpsesten deutlich (die Palimpseste der Gruppe KD fallen aus dieser Definition heraus, zeugen sie doch von einer erfolgreichen Entleerung der ideologischen Zeichen mit Hilfe des weißen Feldes): Die Schichtungen der Gruppe IRWIN laufen nicht auf eine Verdeckung bestimmter historischer Schichten durch andere hinaus. Vielmehr geht es um das Zusammenmontieren konfligierender historischer Schichten, Konnotationen, um eine Ausbreitung und Entzerrung übereinanderlagernder widerstreitender Bedeutungen. Extrem verdichtete historische Knotenpunkte (Symbole,

⁵⁴³ *Transcentrala, New York, Moskau, Ljubljana*, Tryptichon, 1992-1997. Dokumentiert in: Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002. Umschlaggestaltung.

Motive) werden dekomprimiert, entpackt, verräumlicht, und so in einen Dialog miteinander gebracht. Geht es in den aggressiven Palimpsesten vor allem der russischen Künstler um die Sichtbarmachung einer Auslöschung der Avantgarde durch die auf sie zeitlich folgende Schicht des Sozialistischen Realismus, machen die verräumlichenden Palimpseste von Künstlern der (ex-)jugoslawischen Retroavantgarde die Konflikte zwischen unterschiedlichen historischen Diskursen sichtbar. Kim Levine sagt daher über IRWIN zu Recht: "Their paintings are full of conflicting pasts."⁵⁴⁴

IRWIN: *Malevič zwischen zwei Kriegen*

Ein gutes Beispiel für die räumliche Montage dieser konfliktuösen Vergangenheiten bietet IRWINs Gemälde *Malevič zwischen zwei Kriegen* [Abb. 18]. IRWIN hat dieses Motiv unter gleichem Titel seit 1984 in verschiedenen Versionen wiederholt.⁵⁴⁵ Es ist zusammen mit fünf anderen Motiven (*Sämann, Kreuz, Kaffeetasse, Hirsch, Kleiner Trommler*) aus der mehr als hundert Ölbilder umfassenden Serie *Was ist Kunst?* zu einem Grundelement der *IRWIN-Ikonen* (seit 2000) geworden.⁵⁴⁶ Bei den in den verschiedenen Versionen des Bildes *Malevič zwischen zwei Kriegen* wiederkehrenden Elementen handelt es sich um Kazimir Malevičs zwischen 1921 und 1927 entstandenen *Suprematism* (ein roter, vertikaler Balken wird vor weißem Hintergrund von einem schwarzen, horizontalen Balken durchschnitten)⁵⁴⁷ sowie um zwei realistische Portraits: um das Brustbild einer in Dürer-Tradition gemalten Frau (es handelt sich um *Das Rote Halsband* von Sepp Hitz, Deutschland, nach 1933) und um die Abbildung einer Skulpturengruppe von Georg Kolbe (*Mahnmal*, Stralsund, 1935), ein Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs.⁵⁴⁸ Der auf den ersten Blick seltsam erscheinende Titel *Malevič zwischen zwei Kriegen* hat eine doppelte Bedeutung. Er bezieht sich einerseits auf die Position von Malevičs *Suprematism* innerhalb des Bildes, wo er zwischen den beiden realistischen Darstellungen auftaucht bzw. halb versteckt oder eingeklemmt erscheint.

⁵⁴⁴ Levine, Kim, über IRWIN. In: Benson, Michael (Regie): *Predictions of Fire*. Dokumentarfilm über die NSK, 16 mm-Film (Produktion: RTV Slovenija & Kineticon Pictures), 70 min., Ljubljana 1995.

⁵⁴⁵ Vgl. unterschiedliche Versionen aus den Jahren 1984, 1998 (drei Versionen) und 2000 in: *IRWIN*. Kat. Regensburg, 2002. 28-29.

⁵⁴⁶ Vgl. zur Bedeutung der einzelnen Motive: Arns, Inke: *Neue Slowenische Kunst*. Regensburg, 2002. 35, 41, 43, 49, 54. Zu *Was ist Kunst?* vgl. Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2002: From Was ist Kunst? via Eastern Modernism to Total Recall. In: *ArtMargins*, 15 August 2002; sowie Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2003: Kunstgeschichte als Fiktion. Von *Was ist Kunst?* über *Kapital* zum 'Östlichen Modernismus'. In: *Kunstforum International*, "Fiktion der Kunst, Kunst der Fiktion", hg. v. Thomas Wulffen, 2004 (im Druck).

⁵⁴⁷ In manchen Bildern taucht anstelle von Malevičs *Suprematism* sein einfaches *Schwarzes Kreuz* bzw. ein *Weißes Kreuz auf weißem Grund* auf. Vgl. Abb. 22 und 24. In: *IRWIN*. Kat. Regensburg, 2002. 28-29. Malevičs *Suprematism* taucht außerdem auf dem Bild *Vier Kreuze* (2000) zusammen mit christlichem Kreuz, Hakenkreuz und NSK-Armbinde mit schwarzem (Malevič-)Kreuz auf. Hiermit spielt IRWIN auf die Mehrdeutigkeit des Kreuzzeichens an.

⁵⁴⁸ Abbildungen beider Arbeiten finden sich in Adam, Peter: *Art of the Third Reich*. New York, 1995.

Andererseits bezieht er sich direkt auf die Person von Kazimir Malevič, der sich ja in der Tat zwischen den beiden Weltkriegen (Kolbes Denkmal steht für den Ersten, *Das rote Halsband* für den Zweiten Weltkrieg) 1927-28 zu Ausstellungen und Vorträgen in Polen und Deutschland (Berlin, Dessau, Warschau) aufgehalten hat und vor seiner Rückreise nach Leningrad Gemälde und Manuskripte in Berlin deponiert hatte.⁵⁴⁹



Abbildung 18:
IRWIN, *Malevič zwischen zwei Kriegen* (1985)

Malevičs *Suprematism* erscheint, wie bereits erwähnt, innerhalb des Bildes zwischen den beiden anderen realistischen Kunstwerken wie halb versteckt, oder gar eingeklemmt. Es ist offensichtlich, dass es sich hier bei Kolbe und dem *Roten Halsband* nicht nur einfach um Kunstwerke im realistischen Stil, sondern um ‚totalitäre‘, also einer im weitesten Sinne ‚totalitären‘ (hier: nationalsozialistischen) Epoche zuzurechnende Kunstwerke geht. Wir haben es hier also mit einer Gegenüberstellung von Zeichen der Avantgarde und des Totalitarismus zu tun – wohlgedacht ohne dass hier die eine Schicht die andere verdecken würde. *Malevič zwischen zwei Kriegen* spielt jedoch nicht nur auf die die Avantgarde zeitlich einrahmen politischen Kontexte an, sondern auch auf eine zentrale Frage der Moderne überhaupt: inwieweit die zeitlich auf die Avantgarde folgenden realistischen Stiltendenzen –

⁵⁴⁹ Die Gemälde befinden sich heute teilweise in der Sammlung des Stedelijk Museum in Amsterdam. Die in Berlin verbliebenen Manuskripte sind in den 1960er Jahren von der Familie von Riesen, Berlin, übersetzt und herausgegeben worden.

Neue Sachlichkeit, aber auch Teile der ‚Großen Realistik‘⁵⁵⁰ – Teil der Moderne bzw. deren Gegenteil sind.⁵⁵¹ Gerade die in diesem Bild sehr deutliche Montage von suprematistischer und realistischer Ästhetik verweist auch auf die bis heute ungeklärte Frage nach der Einordnung von Malevičs mit suprematistischen Elementen durchsetztem ‚realistischen‘ Spätwerk (1933-35), das in der Ausstellung *Die große Utopie* als „Post-Suprematismus“ bezeichnet wurde.⁵⁵²

Weder *Black Square on Red Square* noch *Malevič zwischen zwei Kriegen* zeugen – im Gegensatz beispielsweise zu Ėrik Bulatovs *Rotem Horizont* – von einer Verdeckung oder Auslöschung der Avantgarde durch die ‚Große Realistik‘. Die Montage unterschiedlicher Elemente in einem Bild beruht viel mehr auf einem anderen ursächlichen Zusammenhang: Verschiedene Schichten, die sich auf das Stratum der Avantgarde gelegt haben, werden sichtbar gemacht – sowohl zeitliche Sedimentierungen als auch nachträgliche Konnotationsschichten. Es handelt sich hierbei um konfligierende historische Schichten, um einander überlagernde und widerstreitende Bedeutungen, die sich an bestimmten historischen Knotenpunkten (in diesem Fall Symbole, Motive) angelagert und diese in höchstem Maße verdichtet und komprimiert haben. IRWIN unterwirft, ähnlich wie ein Archäologe, der ein versteinertes Dinosaurierskelett herauspräpariert, diese extrem angereicherten Elemente nun einer umgekehrten Prozedur: Die Dichte wird entzerrt, die einzelnen Schichten werden voneinander getrennt und im Bildraum gleichermaßen räumlich hintereinander gestaffelt. Erst so kann ein Dialog zwischen den verschiedenen historischen Schichten entstehen. In Folge dieser Verräumlichung entstehen zerdehnte Palimpseste, die die einzelnen Elemente wieder erkennbar werden lassen und mit ihnen auch die Konflikte zwischen diesen höchst unterschiedlichen Elementen sichtbar machen. Diese zerdehnten Palimpseste wiederholen nicht, wie die aggressiven Palimpseste, die Löschung (bzw. dialektische/ wechselseitige Aufhebung) der Avantgarde durch Formen totalitärer Kunst. Viel eher schaffen sie Räume, in denen eine gegenseitige Befragung der Paradigmen von Avantgarde und „totalem“ Realismus möglich wird.

⁵⁵⁰ Vgl. dazu *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*. 23. Europaratsausstellung. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin. Berlin, 1996.

⁵⁵¹ Vgl. zu dieser Frage auch Kulcsár-Szabó, Ernő: Eine mögliche Paradigmatik der Moderne. Vortrag im Rahmen des Colloquiums Wege und Umwege der Moderne. Institut für Slawistik. Humboldt-Universität zu Berlin. 20. Jan. 1999. Publiziert in: *Neohelicon: acta comparationis litterarum universarum*. Budapest: Akadémiai Kiadó/Amsterdam.

⁵⁵² Zur „post-suprematistischen“ Phase kann man u.a. Malevičs Gemälde *Krasnaja konnica* (*Rote Kavallerie*, 1928-32), *Portret N. N. Punina* (*Portrait N.N. Punins*, 1933), *Avtoportret* (*Selbstportrait*, 1933), *Portret ženy* (*Portrait der Ehefrau*, 1933), *Rabotnica* (*Arbeiterin*, 1933) und *Portret dočeri* (*Portrait der Tochter*, 1934) zählen. Vgl. *De grote Utopie*. Amsterdam, 1992. Sowie: *Kazimir Malevič. Chudožnik i teoretik*. Moskva, 1990. Abb. 196-205. Für diese These würde sprechen, dass IRWIN in einem anderen Bild (*Dom in Svet* [*Heim und Welt*, 1989, 60 x 80 cm]), das ebenfalls Teil der Serie *Was ist Kunst?* ist, Malevičs aus der post-suprematistischen Phase stammendes *Portret ženy* (1933) verwenden.

Replikanten mit/ohne Vergangenheit – Die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* (1986)

Im Jahr 1986 konnte man in Ljubljana bemerkenswerte Vorträge hören und erstaunliche Ausstellungen besuchen. Zu sehen war im März 1986 die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* von Kazimir Malevič und im Herbst die *International Exhibition of Modern Art - the Armory Show*⁵⁵³ – beides Ausstellungen, die kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs an ganz anderen Orten der Welt stattgefunden hatten.⁵⁵⁴ Außerdem hielt im Juni 1986 ein gewisser Walter Benjamin (1892-1940) im Cankarjev dom einen Vortrag mit dem Titel *Mondrian '63 - '96*. Die ausgestellten Werke eines gewissen Piet Mondrian (1872-1944) waren mit den fiktiven Jahreszahlen '63, '79, '83, '92 und '96 versehen. Walter Benjamin bemerkte in seinem Vortrag zu den ausgestellten Bildern:

Selbst wenn wir auch nur für einen Moment glaubten, dass wie durch ein Wunder Mondrians originale Werke für diese Gelegenheit gesichert worden wären, würden uns schnell die Daten auf den Gemälden selbst verwirren. [...] Die einzig wahren Fakten sind die Bilder, die wir sehen. Solch einfache Bilder und solch komplexe Fragen. Wir wissen nicht, wer der Autor dieser Gemälde ist, noch kennen wir ihre Herkunft oder ihre Bedeutung. Und ebenso finden wir weder in den Koordinaten der Zeit, noch der Koordinaten der Identität noch der der Bedeutung Unterstützung.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Bei der im Herbst 1986 in der Galerija Škuc präsentierten *International Exhibition of Modern Art – the Armory Show* handelte es sich um eine Teilrekonstruktion und „symbolische Wiederholung“ (Gržinič) der berühmten New Yorker *Armory Show* von 1913, in der moderne europäische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum ersten Mal in den USA gezeigt worden war. Den Bildern wurden jedoch ungewöhnliche Entstehungsjahre zugeschrieben: 1905, 1913, 1932, 1969, 1988, 1990 und 2019. Vgl. Gržinič, Marina: W. Benjamin, Kasimir Malevich, Mondrian and other Contemporary Spectral Figures and Icons – Thesis. In: Dies. (Hg.): *Zadnja Futuristična Predstava/The Last Futurist Show*. Ljubljana, 2001. 20-26.

⁵⁵⁴ In der jüngsten Geschichte zeitgenössischer Kunst lässt sich zwischen New York und Belgrad eine erstaunliche Häufung solch „repetitiver“, „unkreativer“ und „langweiliger“ Ausstellungen feststellen. Es handelt sich in den meisten Fällen um anonyme bzw. pseudonymische künstlerische Projekte, die seit Ende der 1970er / Anfang der 1980er Jahre zur Entstehung einer radikalen, spezifisch jugoslawischen Variante der *Appropriation Art* beigetragen haben – und so zu einem zentralen Inspirationsmoment für eine jüngere Generation von KünstlerInnen nicht nur in Jugoslawien (z.B. Irwin), sondern im gesamten östlichen Europa wurden. Vgl. dazu Arns, Inke: Im Rausch der Kunstgeschichten: Genealogie und/als Fiktion. In: *Kunstforum International*, »Fiktion der Kunst, Kunst der Fiktion«, hg. v. Thomas Wulffen, 2004 (im Druck). Beim *Salon de Fleurus* in New York handelt es sich z.B. um eine Rekonstruktion der berühmten Kunstsammlung von Gertrude Stein (1874-1946), die sie mit Hilfe ihres Bruders Leo Stein in ihrer Pariser Wohnung (27, rue de Fleurus) zwischen 1905 und 1913 angelegt hatte. Der 1991/1992 rekonstruierte *Salon de Fleurus* umfasst sowohl gemalte Reproduktionen von Gemälden der Sammlung (Picasso, Matisse, Cézanne, Braque, u.a.), als auch auf Schwarzweiß-Fotografien basierende Gemälde, die die Sammlung in den Räumen in Paris zeigen. Der *Salon de Fleurus* befindet sich in einer Privatwohnung in der 41, Spring Street #1AR, New York, N.Y. 10012. Er ist geöffnet von Mittwoch bis Samstag, 20 - 22 Uhr. Tel. Vereinbarung unter (212) 334-4952. Goran Đorđević arbeitet dort als Museumswärter. Vgl. Gržinič, Marina: *Salon de Fleurus in a New York's Soho apartment: From fiction to virtuality*. In: Dies. (Hg.): *Zadnja Futuristična Predstava/The Last Futurist Show*. Ljubljana, 2001. 10-19.

⁵⁵⁵ Walter Benjamin, *Mondrian '63 - '96*, zit. n.: Aleš Erjavec u. Marina Gržinič, *Ljubljana, Ljubljana. The Eighties in Slovene Art and Culture*, Ljubljana 1991, S. 131. Vgl. auch Marina Gržinič, *Anti-thesis: The Copy and the Original*, in: Dies.: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-socialism & The Retro-Avantgarde*, Wien 2000, S. 69-101; sowie Marina Gržinič, W. Benjamin, Kasimir Malevich, Mondrian and

Ein knappes halbes Jahr früher war – im Winter 1985/86 in einer Privatwohnung in Belgrad und im Frühjahr 1986 in der Galerija Škuc in Ljubljana – die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* von Kazimir Malevič rekonstruiert worden, die 1915/1916 in St. Petersburg stattgefunden hatte [Abb. 42]. Die erste Wiederholung der *Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10* fand vom 17. Dezember 1985 bis 19. Januar 1986 in einer kleinen Wohnung in Belgrad statt, auf den Tag genau 70 Jahre nach der Ausstellung in St. Petersburg. Die Belgrader Installation [Abb. 41] bestand einerseits aus einer exakten Nachbildung der St. Petersburger Ausstellung. Die Rekonstruktion der berühmten Ecke mit dem *Schwarzen Quadrat* erfolgte auf der Basis des einzigen existierenden Fotos dieser Ausstellung, das heute in fast jeder seriösen Publikation zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu finden ist. In der Belgrader Ausstellung fehlten jedoch die Angaben zu Titel und Entstehungsjahr der einzelnen Arbeiten sowie der auf dem Foto abgebildete Stuhl. Neben dieser Rekonstruktion waren außerdem die „neuesten, neo-suprematistischen Arbeiten“ von Kazimir Malevič zu sehen: suprematistische Bilder auf antiken Reliefs und Skulpturen sowie gestickte Suprematismen in kitschigen Goldrahmen. Im September 1986 publizierte die Zeitschrift *Art in America*⁵⁵⁶ einen Brief, signiert von einem gewissen „Kazimir Malevich, Belgrade, Yugoslavia“:

Liebe Freunde!

Ich war mehr als überrascht, als ich in dem Artikel „Diaorama“ (*Art in America*, März 1986) las, dass der Künstler David Diaor meine Arbeit kopiert und dabei das berühmte Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung* verwendet hat; diese Ausstellung hat doch vom 17. Dezember 1915 - 19. Januar 1916 in Petrograd stattgefunden! Ich war zwar zunächst ein bisschen verwirrt, fand dann aber an der Idee und an den Bildern Gefallen. Ich hoffe auch, dass ich sie eines Tages in natura sehen kann. Überrascht hat mich außerdem, dass einige andere Künstler aus Eurer schönen Stadt New York meine Arbeit verwendet haben. Ich frage mich immer wieder: Warum? Warum gerade jetzt, nach so vielen Jahren?

Der schneereiche, kalte Winter des Jahres 1915 in Petrograd ist mir noch so gut in Erinnerung, als ob es gestern gewesen wäre. Alles war in Bewegung, es war eine Zeit der Hoffnung, der Begeisterung, voll Optimismus und Zukunftsgläubigkeit - und es war Revolution. Das konnte man selbst in der kalten, russischen Luft riechen. Die Jahrhundertwende ... das neue Zeitalter ... das große und kalte Gebäude am Marsovo pole Nr.7 ... Die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* ... keine Heizung ... Puni lief herum und suchte ständig nach Nägeln ... Kljun, nervös wie ein Bräutigam vor der Hochzeit ... Ich muss zugeben, dass ich für meine „Installation“, wie man heute sagen würde, keinerlei vorgefassten Plan hatte. Sie war das Ergebnis eines Zufalls. Ich wusste nur, dass das *Schwarze Quadrat* in der oberen Ecke hängen sollte. Alles andere war irrelevant. Als ich meine suprematistischen Bilder da- und dorthin hängte, dachte ich nicht im Traum daran, dass das Foto dieser Installation einst berühmt und in zahllosen Büchern und Artikeln veröffentlicht werden würde. Und heute „zitiert“ es gar ein Kollege in seinem Werk! Ich erinnere

other Contemporary Spectral Figures and Icons – Thesis, in: Dies. (Hg.), *Zadnja futuristična predstava/The last futurist show*, Ljubljana 2001, S. 20-26.

⁵⁵⁶ Malevich, Kazimir: A Letter from Kazimir Malevich. In: *Art in America*. September (1986). 9.

mich nicht mehr, wer das Bild überhaupt aufgenommen hat; es ist ja auch nur ein Schwarzweiß-Foto. Keinerlei Farbe! Ich habe langsam den Eindruck, dass das Foto wichtiger ist als meine suprematistischen Bilder! Das war der Hauptgrund, warum ich jahrelang daran gedacht habe, dieselbe Ausstellung noch einmal zu machen.

Da es, wie jeder weiß, unmöglich war, das in Petrograd zu machen, beschloss ich, die *Letzte Futuristische Ausstellung* genau 70 Jahre später, vom 17. Dezember 1985 - 19. Januar 1986 in einer kleinen Wohnung in der schönen Stadt Belgrad zu wiederholen. Ein Teil der Ausstellung war eine exakte Nachbildung der Petrograder Installation, allerdings ohne Titelangaben, Zahlen, oder Stuhl. Der andere Teil der Ausstellung zeigte meine neuesten, neo-suprematistischen Arbeiten. Suprematistische Ikonen auf antiken Reliefs und Skulpturen. Suprematistische Ikonen als gestickte Bilder. Auf dem Bild könnt Ihr das besser sehen.

Ich weiß, dass dieser Brief für die meisten von Euch eine große Überraschung ist, weil allgemein angenommen wird, ich sei 1935 gestorben! Ich weiß ... Suetins Sarg ... der lange Leichenzug durch die Straßen von Leningrad ... das *Schwarze Quadrat* auf dem Grab ... Ja, viele meinen, ich wäre tot. Aber stimmt das?

Kazimir Malevič
Belgrad, Jugoslawien⁵⁵⁷



Abbildung 41:
Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10*,
Belgrad und Ljubljana, 1986

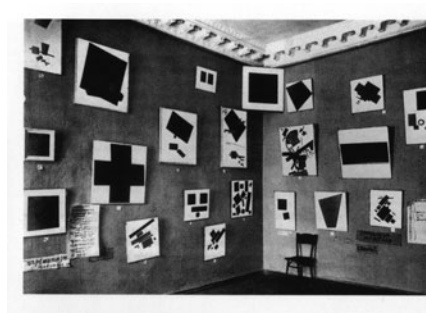


Abbildung 42:
Kazimir Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10*,
St. Petersburg, 17. Dezember 1915 - 19. Januar 1916

Diese vollkommene Identifikation mit den wiederholten Arbeiten bzw. mit dem Künstler, dessen Werk wiederholt wird, unterscheidet diese Projekte von der Appropriation Art, zu der unter anderem der erwähnte David Diaz, aber auch Sherrie Levine und Elaine Sturtevant gezählt werden.⁵⁵⁸ Während diese Aneignungskünstler Werke bekannter Vorbilder reproduzieren und diese mit ihrem eigenen Namen signieren, diese also appropriieren (z.B. Sherrie

⁵⁵⁷ Übersetzung aus dem Englischen von Inke Arns. Die englische (Original-)Fassung ist publiziert in: *Retroavanguardia. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN*. Kat. Ljubljana, 1994. 15f. Die existierende deutsche Übersetzung weist gravierende Mängel auf (z.B. wird „Black Square“ als „Schwarzer Platz“ übersetzt). Vgl. Weibel, Peter (Hg.): *Identität : Differenz. Tribüne Trigon 1940 - 1990. Eine Topographie der Moderne*. Kat. Graz, 1992. 468f. Gleicher Wortlaut in: Weibel, Peter (Hg.): *Kontext Kunst: Kunst der 90er Jahre*. Köln, 1994. 412f.

⁵⁵⁸ Vgl. zur *Appropriation art* u.a. Owens, Craig: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. In: *October*, Nr. 12/13, 1980, Teil 1 S. 67 - 86 (Nr. 12) und Teil 2 S. 59 - 80 (Nr. 13); Owens, Craig: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley/Los Angeles, 1992; Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln, 2001; zur Beziehung zwischen ‚Kopierprojekten‘ im Jugoslawien der 1980er Jahre und insbesondere der US-amerikanischen *Appropriation art* vgl. ausführlich Kapitel 3.2.

Levine, *After Walker Evans*, Schwarzweiß-Fotografie, 25 x 20,3 cm, 1981⁵⁵⁹), und so letztendlich doch nach den Regeln des Kunstmarktes funktionieren, gegen den sie sich ursprünglich gerichtet hatten, verschwindet der Künstler bzw. Autor in den hier beschriebenen Projekten vollkommen, bzw. geht in der angenommenen Identität auf. Marina Gržinić schreibt dazu:

[I]n projects such as *International Exhibition of Modern Art - the Armory Show* and *Walter Benjamin: Mondrian '63 - '96*, we witness a total concealment, or assumption of identities and names, and therefore, also the loss of the artist's body. Hence, it is not surprising that such artistic concepts appeared in the 1980s in the countries of (real) socialism, especially, if we recall the psychotic discourse by which these socialist countries predominantly functioned.⁵⁶⁰

Ähnlich einer literarischen Mystifikation⁵⁶¹ fingiert der anonyme Autor hier doppelt, denn er erfindet „nicht nur einen Text, sondern auch dessen Schöpfer“ (Frank/Lachmann/ Sasse/Schahadat/Schramm 2001, 8). Evgenij Lann charakterisiert die literarische Mystifikation folgendermaßen: „Esli v manere avtora sozdaetsja proizvedenie novoe, možno govorit' o mistifikacii.“⁵⁶² („Wenn in der Manier eines Autors ein neues Werk hervorgebracht wird, kann man von einer Mystifikation sprechen“). Das unterscheidet die Mystifikation auch von der Fälschung oder dem Pseudonym: „Nicht nur das Objekt, der Text, wird mystifiziert, sondern auch das Subjekt, der falsche Autor dieses Textes [...]. Zwar ist dieses Subjekt immer ein fremdes, doch hängt es auch als eigenes Anderes mit dem mystifizierenden Ich zusammen, ist seine begehrte oder verworfene, idealisierte oder verlachte Schattenseite“ (Frank/Lachmann/Sasse u.a. 2001, 8). Literarische Mystifikationen sind in erster Linie Imitationen, wobei jedoch unklar bleibt, was sie nachahmen – „Modelle aus der Wirklichkeit oder Phantasmen eines geliebten oder gehassten alter ego“ (ebd., 9). Mystifikationen stellen ihre „Theatralität, die Spannung zwischen Natur (Körper, Autor) und Kunst (Wort, Text), zwischen Sein und Bedeuten und damit auch ihre Zeichenhaftigkeit zur Schau, oder aber sie maskieren ihre Fingiertheit als echt“ (ebd.). Im Falle unseres anonymen Autors ist jedoch, auch wenn Simulation und Dissimulation in der Mystifikation eng miteinander verschränkt sind, der Akt der *dissimulatio* als Ausstreichung des eigenen Ich von größerer Bedeutung. Dies wird vor allem in dem 1986 gehaltenen Vortrag von *Walter Benjamin zu Mondrian*

⁵⁵⁹ In: Römer 2001, 87.

⁵⁶⁰ Gržinić, Marina: W. Benjamin, Kasimir Malevich, Mondrian and other Contemporary Spectral Figures and Icons – Thesis. In: Dies. (Hg.): *Zadnja Futuristična Predstava/The Last Futurist Show*. Ljubljana, 2001. 20-26. Hier 21.

⁵⁶¹ Vgl. zur Theorie der literarischen Mystifikation Frank, Susi/Lachmann, Renate/Sasse, Sylvia/ Schahadat, Schamma/Schramm, Caroline: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Mystifikation - Autorschaft - Original*. Tübingen, 2001. 7-21.

⁵⁶² Lann, Evgenij: *Literaturnaja mistifikacija*. Moskva/Leningrad, 1930. 14. Zit. n. Frank/ Lachmann/ Sasse u.a. 2001, 8.

deutlich, in dem er sich deutlich von der Praxis der Aneignungskunst distanziert, da ihm diese als nicht konsequent genug erscheint:

In den letzten Jahren ist es modern geworden, Kopien herzustellen, vor allem Kopien von Kunstwerken. In unserem Jahrhundert wurden möglicherweise zum ersten Mal einigen Künstlern aufgrund ihrer Kopien Aufmerksamkeit und Respekt von Kunstkritikern, Händlern und Sammlern zuteil. Es ist klar, dass eine der wichtigsten Konsequenzen der Aneignungskunst ein höchster Ausdruck der Selbstverleugnung sein sollte, weil durch die Wiederholung von in der Kunstgeschichte bekannten Bildern die Persönlichkeit des Künstlers transparent und beinahe unsichtbar wird. Ja, beinahe unsichtbar. Wegen einer Kleinigkeit aber, der Identität des Autors, die sehr sichtbar bleibt, gelang es der Aneignungskunst nicht, absolute Transparenz zu erreichen. [...] Ich glaube nicht, dass diese Künstler all die Konsequenzen des Kopierens und der Kopie voll verstanden haben. Es war ihnen offenbar nicht bewusst, welche tiefgreifenden Fragen betreffend unser Verständnis des Kunstwerkes (seine Bedeutung), unsere Auffassung von Kunstgeschichte (das Konzept der linearen Zeit), unser Wertesystem (Kunstmarkt) durch so ein einfaches Verfahren wie das Kopieren aufgeworfen wurden.⁵⁶³

Wiederholungen sind unheimlich,⁵⁶⁴ Kopien in diesem Sinne bedrohlich: Sie bedrohen, wie Benjamin schreibt, auf fundamentale Art und Weise die Bedeutung des Kunstwerkes, die wir ihm zuschreiben, sie bedrohen unsere vom Konzept der linearen Zeit bestimmte Auffassung von Kunstgeschichte und das darauf basierende Wertesystem des Kunstmarkts. Marina Gržinić vergleicht daher zu Recht *Malevičs* oder *Mondrians* Bilder bzw. Kopien mit den Replikanten aus Ridley Scotts Film *Blade Runner* (1982),⁵⁶⁵ die ihrerseits eine auffällige Ähnlichkeit zu Jean Baudrillards Konzept des Simulacrums erkennen lassen.⁵⁶⁶ Eigentlich negiert das Simulacrum sowohl die Kopie als auch das Original.⁵⁶⁷ Während Kopien ein vorgängiges Original imitieren, handelt es sich bei einem Simulacrum um eine ‚Kopie ohne Original‘, eine Darstellung, die sich auf ein reales Vorbild zu beziehen scheint, diese Referenz aber nur noch simuliert. Nach Giuliana Bruno sind die Replikanten in *Blade Runner* „vollkommener Betrug“ („a complete fraud“), sie erscheinen, so Gržinić, „menschlich, sie sprechen wie Menschen und sie haben Gefühle, aber keine Geschichte.“⁵⁶⁸ Ähnlich wie Replikanten oder Klone verursachen auch *Malevičs/Mondrians* Kopien durch ihre Geschichtslosigkeit und ihre schizophrene Zeitlichkeit Turbulenzen im System. Diese schizophrene Zeitlichkeit verhindert einen Eintritt in die soziale Ordnung, die sie grundlegend bedrohen: „Replikanten“, so schreibt Bruno, „müssen als Außenseiter der Sprachordnung eliminiert werden; als unsere

⁵⁶³ Walter Benjamin: *Mondrian '63 - '96*. In: Weibel, Peter (Hg.): *Kontext Kunst*. Köln, 1994. 414f.

⁵⁶⁴ Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. 229-268. Vgl. dazu auch Kapitel 4.1.

⁵⁶⁵ Gržinić bezieht sich hier auf Bruno, Giuliana: *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*. In: *October*. Vol. 41 (1987). 61-75.

⁵⁶⁶ Vgl. Baudrillard, Jean: *Präzession der Simulacra*. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin, 1978. 7-69.

⁵⁶⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: *Plato and the Simulacrum*. In: *October*. Vol. 27 (1983). 45-56.

⁵⁶⁸ Gržinić 2000, 86 (meine Übersetzung).

Kopien stellen sie eine Dysfunktion dar, die die Ordnung der Sprache und des Gesetzes in Frage stellt.⁵⁶⁹ Um Eintritt in die Ordnung des Gesetzes zu bekommen (d.h. in *Blade Runner*: um zu überleben), müssen sich Replikanten eine konsistente, lückenlose Vergangenheit zulegen: »Ihre Zukunft liegt in der Fähigkeit zur Aneignung, in der Erreichbarkeit von Vergangenheit, in ständigen Versuchen, eine durchgängige Identität in der Zeit zu kreieren«⁵⁷⁰. Im Film gelingt es einzig der Replikantin Rachel, sich in die symbolische Ordnung einzugliedern. Sie versucht, sich selbst und andere davon zu überzeugen, dass sie kein Replikant mit implantierten, künstlichen Erinnerungen ist. Dabei stützt sie sich auf ein altes Familienfoto: „Look, that’s me with my mother“ (Bruno 1987, 70f.).

Auch die *Letzte Futuristische Ausstellung* 1985/86 wurde auf der Basis des einzigen überhaupt existierenden Fotos der originalen Ausstellung von 1915/16 rekonstruiert, eines einzigen Fotos, das heute zu einem Bestandteil der Kunstgeschichte geworden ist [Abb. 42]. Geschichte verwandelt Dokumente in Monumente, schrieb Michel Foucault.⁵⁷¹ Die Fotografie ist nicht nur ein Medium, das der Gesellschaft erlaubt, umfassende Dokumentationen anzulegen, mit der sie dann untrennbar verbunden ist, sondern auch ein Medium, das (fiktive) Erinnerungen und Geschichte(n) hervorbringt. Malevič aus Belgrad erinnert sich 1986: „Als ich meine suprematistischen Bilder da- und dorthin hängte, dachte ich nicht im Traum daran, dass das Foto dieser Installation einst berühmt und in zahllosen Büchern und Artikeln veröffentlicht werden würde“. Malevič aus Belgrad (de-)konstruiert visuell und diskursiv eine Fotografie und „schafft mit ihr eine neue (Anti-)Geschichte“⁵⁷². Der historische Referent, der für uns heute außer Reichweite ist, wird hier also durch einen fotografischen Referenten ersetzt. Projekte wie die *Letzte Futuristische Ausstellung* 1985/86 wiederholen bzw. nehmen sich der Geschichte an und retten diese, indem sie ein Simulacrum von Geschichte schaffen. Fiktion und Genealogie stehen sich hier nicht unversöhnlich gegenüber, sondern werden zu innigen Komplizen.

⁵⁶⁹ Bruno 1987, 68 (meine Übersetzung). Walter Benjamin bemerkte 1986 in diesem Sinne zu den ausgestellten Bildern von *Mondrian*: „Even if we for a moment believed that by some miracle, Mondrian's original works had been secured for this occasion, we should soon be disproved by the dates marked on the paintings. [...] The only true facts are the pictures we see. Such simple pictures, and such complex questions. We still don't know who is the author of the paintings, or their dates of origin and their meanings. We find no support either in the coordinates of time, or in the coordinates of identity or in the coordinates of meaning.“ (*Walter Benjamin: Mondrian '63 - '96*. Zit. n.: Erjavec/Gržinić 1991. 131).

⁵⁷⁰ Gržinić 2000, 89 (meine Übersetzung).

⁵⁷¹ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1973 [1969].

⁵⁷² Gržinić 2001, 24 (meine Übersetzung).

Mladen Stilinović: *Ausbeutung der Toten und Lob der Faulheit*

Mladen Stilinović (*1947) ist seit den späten 1960er Jahren künstlerisch tätig und war 1975-78 Mitglied der für die Entwicklung des Konzeptualismus in Kroatien und Jugoslawien wichtigen Grupa Šestorice Autora⁵⁷³ (Gruppe der Sechs Künstler). Vielleicht am stärksten geprägt wurde diese Gruppe durch Vlado Martek („ČITAJTE MALJEVIČA!“⁵⁷⁴), der seit seinem Universitätsstudium Gedichte und Texte schrieb.⁵⁷⁵ Durch ihn wurde u.a. Mladen Stilinović zu seiner intensiven Beschäftigung mit der Sprache und ideologischen Effekten von Sprache angeregt. „Tema moj rada je jezik politike, odnosno prelamanje tog jezika u svakodnevici“⁵⁷⁶ („Das Thema meiner Arbeit ist die Sprache der Politik und das Aufbrechen dieser Sprache im Alltäglichen“). 1977 schrieb Stilinović in roten Lettern folgenden Losungstext auf pinkfarbene Kunstseide: „NAPAD NA MOJU UMJETNOST / NAPAD JE NA SOCIJALIZAM I NAPREDAK“ („EIN ANGRIFF AUF MEINE KUNST IST EIN ANGRIFF AUF SOZIALISMUS UND FORTSCHRITT“).⁵⁷⁷ In einer Bewegung, die der Strategie der Überidentifizierung ähnelt (Marina Gržinić spricht von einem „display of the machine of totalitarian power at its purest“, Gržinić 2000, 64), übernimmt Stilinović hier die Brutalität der ideologischen Sprache: „Ako je jezik vlastništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konzekvencama.“⁵⁷⁸ („Wenn die Sprache das Eigentum der Ideologie ist, möchte ich auch der Besitzer einer solchen Sprache sein; ich möchte in ihr mit ihren Konsequenzen denken“). Stilinović untersucht die alltägliche Umgangssprache, Sprichwörter und auch die Sprache der Kunst auf die Präsenz ideologischer Formeln. Hierbei gerät das Wort „Arbeit“ (kroat. „rad“) wiederholt in seinen Fokus, so zum Beispiel in der Serie *O*

⁵⁷³ Vgl. *Grupa Šestorice Autora (Gruppe der Sechs Künstler)*. Hg. v. Vukmir, Janka. Kat. Zagreb, 1998. Zu dieser Gruppe gehörten neben Mladen Stilinović außerdem Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Sven Stilinović und Fedor Vučemilović. Laut Miško Šuvaković entwickelte sich die Gruppe auf eine für konzeptualistische Gruppen recht charakteristische Weise: Sie wurde Mitte der 1970er Jahre als kleine ‚Kerngruppe‘ gegründet, erweiterte sich in den späten 1970er Jahren zu einer Bewegung (als *Radna zajednica umjetnika Podrum* [Arbeitskollektiv der Künstler Podrum] 1978-80, als Zeitschrift *Maj 75*) und löste sich in den 1980er Jahren aufgrund der zunehmend individuellen Arbeitsweise der Künstler langsam auf. 1981 wurde in Zagreb die Galerija Prošireni Medij (P.M.) gegründet (1981-1991), die von Mladen Stilinović geleitet wurde und den Künstlern Ausstellungsmöglichkeiten bot. Vgl. Šuvaković, Miško: Postavangarda: Grupa Šestorice Autora 1975.-1978. i Poslije./The Post-Avant-garde: The Group of Six Artists 1975-1978 and After. In: *Grupa Šestorice Autora*. Hg. v. Vukmir, Janka. Kat. Zagreb, 1998. 58-66/67-73.

⁵⁷⁴ „LEST MALEVIČ!“ Slogan von Vlado Martek in den Straßen von Zagreb. Vgl. Stipančić 1995, 30. Ein anderer Slogan lautete: „ČITAJTE PJESME MAJAKOVSKOG“ („LEST DIE GEDICHTE MAJAKOVSKIJS“, 1978). Abb. in: *Grupa Šestorice Autora*. Hg. v. Janka Vukmir. Kat. Zagreb, 1998. 83.

⁵⁷⁵ Zu den Vorläufern von konzeptueller und neo-konzeptueller Kunst in Kroatien seit der historischen Avantgarde vgl.: Stipančić, Branka: Riječi i Slike/Words and Images. In: Stipančić, Branka (Hg.): *Riječi i Slike/Words and Images*. Kat. Zagreb, 1995. 11-36.

⁵⁷⁶ Stilinović, Mladen: *Tekstu nogom* (1984). *Off the Top of my Head*. In: Stipančić 1995, 31.

⁵⁷⁷ Zit. in: Stipančić 1995, 31f. 30 x 40 cm. Abb. in: *Collection of Franciscan Monastery*. Kat. Široki Brijeg, 1990. 135.

⁵⁷⁸ Stilinović, zit. in: Stipančić 1995, 31.

radu⁵⁷⁹ (*Über die Arbeit*, 1980-84, Serie von 27 Collagen, Acryl auf Karton, 60 x 80 cm). In dieser Serie montiert er Fotos von Parteitagssammlungen und Überschriften aus Tageszeitungen zusammen: „DOKAZIVANJE SAMO RADOM“ („SELBSTBE-STÄTIGUNG ALLEIN DURCH ARBEIT“), „Red, rad i odgovornost“ („Ordnung, Arbeit und Verantwortung“), „VIŠE RADA MANJE KUKNJAVE“ („MEHR ARBEIT, WENIGER BESCHWERDEN“), „Udarnički rad“ („Stoßarbeit“) und andere Fotos und Zeitungsüberschriften sind auf rotbemalten Karton geklebt, der mit einem aufgemalten goldenen Rahmen versehen ist.

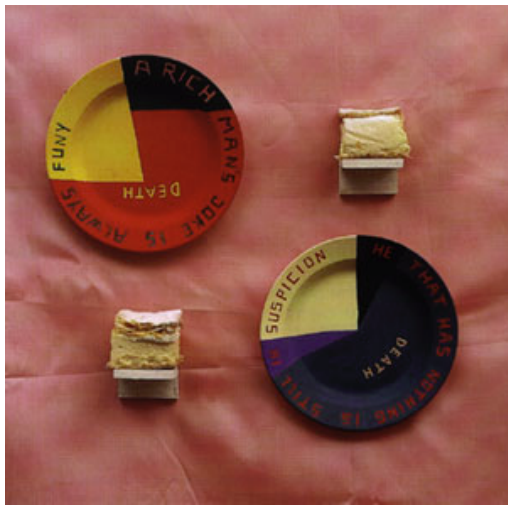


Abbildung 53:
Mladen Stilinović, *The Geometry of Cakes* (1994)

In späteren Arbeiten (zum Beispiel in *The Geometry of Cakes*, 1994 [Abb. 53]) taucht ein ursprünglich innerhalb der protestantischen Arbeitsethik entstandener Spruch auf, den sich später die bolschewistische Ideologie zu eigen machte: „TKO NE RADI NEK NE JEDE“ („WER NICHT ARBEITET, SOLL AUCH NICHT ESSEN“). Stilinović bemalt in dieser Arbeit ärmliches Essgeschirr aus Aluminium mit konstruktivistischen und suprematistischen Mustern und kombiniert diesen Slogan und andere Alltagsweisheiten⁵⁸⁰ mit Worten wie „Smrt“ („Tod“) oder „Bol“ („Schmerz“). Igor Zabel schreibt zur eigentlichen Bedeutung des Spruches „WER NICHT ARBEITET ...“:

Let us make a step forward and say clearly the implication of the proverb: ‚He who does not work shall die‘. (It is, of course, ‘clear’ which activity is work and which not. Joseph Brodsky,

⁵⁷⁹ Abb. in: Stipančič 1995, 111.

⁵⁸⁰ „TIME IS MONEY“, „A POOR MAN HAS NO FRIENDS“, „THOSE WHO HAVE NOTHING ARE UNDER SUSPICION“. Vgl. Mladen Stilinović. Kat. Ljubljana, 1994. [unpaginiert]; vgl. Nikitović, Spomenka: Irritation is Vocation - Mladen Stilinović. In: Stipančič, Branka (Hg.): *Riječi i Slike/Words and Images*. Kat. Zagreb, 1995. 109-114.

who was on trial because of 'parasitism', obviously did not 'work'.[]] Nevertheless it does not mean that an artist can not work at all. He can become, e.g., an 'engineer of minds'. He can even ideologically correctly – politically correctly, we would say nowadays – decorate pottery and maybe add some educational sentence, like 'He who does not work shall not eat.'⁵⁸¹

Zabels Vorschlag trifft nicht zufälligerweise auf die historische Avantgarde zu. Gerade in der Parallelisierung von Stilinovičs erbärmlichem bunt bemalten Geschirr mit den Keramikarbeiten einiger avantgardistischer Künstler aus den 1920er Jahren formulieren Zabel/Stilinovič hier eine vernichtende Kritik der politischen Naivität von Teilen der historischen Avantgarde. Mladen Stilinovičs Manifest *Pohvala Lijenosti (Lob der Faulheit, 1993)*, das ich später noch ausführlich analysieren werde, ist eine späte Rache an diesen Verklärungen der Arbeit. Der Künstler lässt das Manifest mit zwei Zitaten enden: „RAD JE SRAMOTA“ („ARBEIT IST EINE SCHANDE (Vlado Martek)“) und „RAD JE BOLEST- KARL MARX“ („ARBEIT IST EINE KRANKHEIT - KARL MARX (Mladen Stilinovič)“).

Exploatacija Mrtvih (Die Ausbeutung der Toten, 1984-1990) [Abb. 3] ist Mladen Stilinovičs umfangreichste und für unsere Zusammenhang bedeutendste Serie. Sie besteht aus mehreren tausend kleinformatigen Arbeiten, bei denen es sich um „mrtvi simboli povijesti umjetnosti“ („tote Symbole aus der Geschichte der Kunst“, Nitiković 1998, 12f.) handelt – Zitate aus Suprematismus, Konstruktivismus und abstrakter Kunst, gehalten vornehmlich in den Farben Schwarz und Rot. Diese werden kombiniert mit Fotografien kollektiver Rituale (Versammlungen, Sportveranstaltungen, Arbeitskampagnen, Begräbnisse), mit einem Foto Kazimir Malevičs auf dem Totenbett, mit Emblemen des Kommunismus (Pentagramm) und des Christentums (Kreuz), mit Krawatten, Kuchenstücken, Schuhen, Geschirr, Essbesteck, Banknoten, Spruchbändern („MRTVI OPTIMIZAM“) und schließlich mit Symbolen der individuellen Trauer (Trauerflor, schwarze, diagonal platzierte Bänder, die dynamischen Suprematismen ähneln); „[they] all go to make up, in Stilinovič's project, a manifestation of everyday reality, the unacceptable intention of which is to suppress individuality, conceal convention, and impose obedience and hypocrisy, ultimately affirming collective compulsion and falsehood.“ (Nitiković 1998, 12f.). Stilinovič sagt in einem Interview zur Bedeutung des Titels *Exploatacija Mrtvih*:

Die *Ausbeutung der Toten* bezieht sich [...] [e]rstens auf die Ausbeutung ‚toter‘ Poetiken der Malerei, auf den Suprematismus, den Sozialistischen Realismus und die geometrische Abstraktion. Zweitens auf die Ausbeutung toter Zeichen. Für mich sind Zeichen tot, wenn sie ihre Bedeutung eingebüßt haben, oder aber diese Bedeutung so durchsichtig ist, dass sie für mich tot ist. Drittens auf die Symbole des Kreuzes und des Sterns, die ursprünglich für den Menschen

⁵⁸¹ Zabel, Igor: Mladen Stilinovič. In: *Mladen Stilinovič*. Kat. Ljubljana, 1994. [unpaginiert].

standen und später zu Zeichen wurden, deren sich die Ideologie und die Religion für ihre Zwecke bedienten, während ich sie heute [...] als Zeichen auf Friedhöfen sehe, das heißt nicht als tote Zeichen, sondern als Todeszeichen.⁵⁸²

Auf die Frage, ob es sich bei den von ihm verwendeten Zeichen um jene handele, die zugleich lebendig und tot sind, erwidert er:

Das Zeichen ist tot, es funktioniert wirklich nicht mehr, aber das Paradoxe besteht darin, dass dasjenige, was es veranschaulicht, nicht tot ist. Die Unlebendigkeit des Zeichens ist eine Form meiner Freiheit, der Freiheit der Handhabung des Zeichens, der Freiheit, mir eine Sprache außerhalb der Reichweite des Terrors der Vergangenheit zu erobern. Aber das ist ein Sprechen im leeren Raum, und zwar aus folgendem Grund: Die Zeichen können wir nicht als Werte handhaben, die irgendeine Emotion besitzen, da das ‚Wissen‘ über sie stärker als jegliche Emotion ist. Dieses zweifache Totsein des Zeichens, die Unfähigkeit zu sprechen, dieses Schwätzen, das zeigen diese Arbeiten. So aufgestellte Zeichen, Farben und andere Materialien erzählen keine Geschichte. Es gibt keine Geschichte. Sie hat sich in der Un-Ordnung in eine Reihe gegensätzlicher Geschichten über den Tod aufgelöst. (Stilinović 1990, 108)

Wohl auch deswegen taucht in Stilinovićs Arbeiten oft die Farbe Weiß als Farbe des Todes auf (*Bijela odsutnost*,⁵⁸³ *Weißes Abwesenheit*, 1991-96), deswegen durchzieht die Ziffer Null verschiedene seiner Serien (zum Beispiel die Serie *Exploatacija Mrtvih*), hat aber auch zentrale Bedeutung in *88 ruža za druga Tita*⁵⁸⁴ (*88 Rosen für den Genossen Tito*, 1991-94, ein manipulierter Dinar-Schein mit 88 Nullen) und in *Odštevanje ničel*⁵⁸⁵ (*Die Subtraktion der Nullen*, Zeichnung, o.J.) und deswegen sind viele seiner Serien mit leeren bzw. geleerten Bildern durchsetzt (*Bijela odsutnost*, *Exploatacija Mrtvih*).

Die 1984 begonnene Serie *Exploatacija Mrtvih* ist eine Auseinandersetzung mit dem „MRTVI OPTIMIZAM“, also dem „TOTEN OPTIMISMUS“ des 20. Jahrhunderts. Diesen lokalisiert Stilinović sowohl in der historischen Avantgarde⁵⁸⁶ (Konstruktivismus, Suprematismus) als auch in den großen Erzählungen von sozialistischer Industrialisierung, sozialistischer Landwirtschaft, sozialistischer Körperertüchtigung, sozialistischem Kollektivismus und sozialistischem Fortschritt. Die Zeichen der vergangenen Optimismen sind für Stilinović allesamt tot, sie „funktionieren wirklich nicht mehr“ und erlauben dem Künstler so, sich –

⁵⁸² Stilinović, Mladen: Ein Gespräch mit Darko Šimičić. In: *Zeichen im Fluss*. Kat. Wien, 1990. 102.

⁵⁸³ Abb. in: Nikitović, Spomenka: *Mladen Stilinović*. Zagreb, 1998. 48ff.

⁵⁸⁴ Abb. in: ebd., 34f.

⁵⁸⁵ Abb. in: *M'ARS. Časopis Moderne galerije Ljubljana* VI/1-4 (1994). 72.

⁵⁸⁶ Dass sich Mladen Stilinović zu dieser Zeit intensiv mit der historischen Avantgarde auseinandersetzte bezeugt die von ihm konzipierte Ausstellung *Prema ruskoj avangardi (Towards Russian Avant-garde)*, die vom 30. Okt. - 2. Nov. 1984 in der Galerie PM in Zagreb stattfand. Teilnehmer waren Boris Demur, Vladimir Dodig Trokut, Željko Kipke, Branko Lepen, Vlado Martek (*Zyklus Russische Gräber*), Goran Petercol, Damir Sokić und Mladen Stilinović (dieser zeigte drei großformatige Gemälde mit Kreuzmotiven und Arbeiten aus der Serie *Exploatacija Mrtvih*). Vgl. Darko Šimičić: *Kronologija i komentari*. In: *Grupa Šestorice Autora*. Hg. von Janka Vukmir. Zagreb, 1998. 177-310.

unter Verwendung dieser Zeichen – „eine Sprache außerhalb der Reichweite des Terrors der Vergangenheit zu erobern“ (Stilinović 1990, 108). Die Zusammenschau all dieser Zeichen wirkt nicht so sehr nostalgisch oder melancholisch, als vielmehr kalt konstatierend, katalogisierend. In seinen minutiösen Ansammlungen, die die einzelnen Fundstücke neben- und aneinanderrücken, ohne sie jedoch wirklich miteinander zu konfrontieren, konstatiert Stilino-
vić die „Ausbeutung“ der Avantgarde durch den Sozialismus. Diese Ausbeutung bezieht sich dabei sowohl auf eine metaphorische Zeichenebene als auch auf eine ganz direkte, physische „Ausbeutung der Toten“: Die Übernahme der Zeichen erfolgte unter Ausschaltung ihrer eigentlichen Träger, der Künstler der Avantgarde. Marina Gržinić schreibt dazu:

Within Stilinović's aesthetic poetic, the exploitation of dead codes can be understood as a 'civilized' cannibalization of the Eastern European avant-garde movements, as a visual treatise on the extent to which, and in what manner, Eastern European avant-garde artists and their work are incorporated into history. For Stilinović, this is directly linked to such questions as how the history of art was created under Socialism and [...] Communism, how avant-garde movements shifted and concealed themselves, and, finally, how the bearers of the avant-garde were eliminated. Exploitation and obsession are closely related to power and authority, not only of the State, but also of museums; and, at the same time, they are necessarily related to death. An exploitation of the dead codes and the codes of the dead in Stilinović's manner is possible first as a sum of dead corpses, and only then as a re-representation of the artistic codes pertaining to them. [...] [Stilinović] constantly asks who 'made up' history with a capital H, and swept from it the corpses of Eastern European avant-garde artists." (Gržinić 2000, 52)

Gegen diesen ausschwemmenden Strom der Ideologie holt Mladen Stilinović den ‚Erfinder‘ des Suprematismus wieder in die Geschichte zurück. In seinem Manifest *Pohvala Lijenosti* (*Das Lob der Faulheit*, 1993) [Abb. 54] nimmt er ausdrücklich Bezug auf Kazimir Malevičs Text *Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva*⁵⁸⁷ (*Die Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit*), den dieser 1921 in Vitebsk geschrieben hatte. Stilinović wendet hier Kazimir Malevičs Kritik an den sowohl vom Kapitalismus als auch vom Sozialismus propagierten Verklärungen der Arbeit in ein Manifest gegen die produktive Arbeitswut der Künstler im Westen, die nun auch den postsozialistischen Osten erreicht habe und dort die Faulheit (und damit die Kunst) zu verdrängen drohe.

⁵⁸⁷ Malevič, Kazimir: *Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva*. Moskva, 1994). Dt.: *Die Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit* (1921). Übers. v. Lena Nowak und Sylvia Sasse. *Diss.sense*. Konstanz, 2001. <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dissense/nichtstun/malevich.htm>>. Vgl. hierzu auch: Ingold, Feliks F.: *Reabilitacija prazdnosti*. In: Malevič 1994, 29-46.



Abbildung 54:
Mladen Stilinović, *Pohvala Lijenosti* (*Das Lob der Faulheit*, 1993), Manifest

Stilinovičs Manifest lautet:

Das Lob der Faulheit

Als Künstler habe ich sowohl vom Osten (Sozialismus) als auch vom Westen (Kapitalismus) gelernt. Natürlich ist eine solche Erfahrung heute, nach dem Verschwinden der Grenzen und der Veränderung der politischen Systeme nicht mehr möglich. Mir bleibt das, was ich von diesem Dialog gelernt habe. Meine Beobachtungen und mein Wissen über westliche Kunst haben mich jüngst zu der Erkenntnis gebracht, dass Kunst im Westen nicht mehr existieren kann. Was nicht heißen soll, dass es dort gar keine gibt. Warum gibt es keine Kunst mehr im Westen? Die Antwort ist einfach. Künstler im Westen sind nicht faul. Künstler aus dem Osten sind faul; ob sie auch faul bleiben, jetzt, wo sie keine Ostkünstler mehr sind, bleibt abzuwarten.

Faulheit ist die Abwesenheit von Bewegung und Gedanken, stumpfe Zeit – totale Amnesie. Sie ist auch Gleichgültigkeit, Ins-Leere-Starren, Nicht-Aktivität, Machtlosigkeit. Sie ist einfach Dummheit, eine Zeit des Schmerzes, sinnlose Konzentration. Diese Vorzüge der Faulheit sind wichtige Faktoren in der Kunst. Es genügt nicht, über Faulheit Bescheid zu wissen, Faulheit muss praktiziert und zur Perfektion gebracht werden.

Die Künstler im Westen sind nicht faul. Sie sind daher auch keine Künstler, sondern eher Produzenten, die irgend etwas herstellen..... Ihre Beschäftigung mit unwichtigen Dingen, wie z.B. mit Produktion und Werbung, mit den Galeriesystemen, den Museumssystemen, Konkurrenzsystemen (wer ist erster), ihre Beschäftigung mit Gegenständen; all das entfernt sie von der Faulheit. So wie Geld Papier ist, ist eine Galerie ein Raum.

Die Künstler aus dem Osten waren faul und arm, weil das ganze System unwichtiger Dinge nicht existierte. Daher hatten sie genug Zeit, um sich auf die Kunst und die Faulheit zu konzentrieren. Und selbst wenn sie Kunst produzierten, wussten sie, dass es umsonst war, dass es nichts war.

Die Künstler aus dem Westen hätten etwas über Faulheit lernen können, aber sie taten es nicht. Zwei der größten Künstler des 20. Jahrhunderts behandelten die Frage der Faulheit sowohl in praktischer als auch in theoretischer Hinsicht: Duchamp und Malevič.

Duchamp hat sich nie über die Faulheit geäußert, nur über Gleichgültigkeit und Nicht-Arbeit. Auf die Frage von Pierre Cabanne, was ihm in seinem Leben am meisten Freude bereitet hätte, sagte Duchamp: „Zunächst, dass ich Glück hatte. Denn ich musste nie arbeiten, um mir meinen

Lebensunterhalt zu verdienen. Zu arbeiten, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, halte ich von einem ökonomischen Standpunkt aus für leicht blödsinnig. Ich hoffe, dass wir eines Tages leben können, ohne arbeiten zu müssen. Ich bin glücklicherweise durchs Leben gekommen, ohne einen Finger krümmen zu müssen.“

Malevič schrieb einen Text mit dem Titel „Die Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit“ (1921). In diesem Text kritisierte er den Kapitalismus, weil dieser es nur einer kleinen Schicht von Kapitalisten ermöglichte, faul zu sein. Er kritisierte auch den Sozialismus, weil die ganze Bewegung auf Arbeit aufbaute und nicht auf Faulheit. Um ihn zu zitieren: „Die Faulheit macht den Völkern Angst und verfolgt jene, die sich ihrer annehmen; niemand hat sie je als Wahrheit verstanden, nachdem er sie als "Mutter aller Laster" gebrandmarkt hatte, obwohl sie doch die Mutter des Lebens ist. Der Sozialismus bringt die Befreiung im Unbewussten und brandmarkt weiter, ohne zu wissen, dass die Faulheit ihn gebär. Und dieser Sohn brandmarkt sie in seinem Wahn als Mutter allen Lasters, aber er ist noch nicht derjenige Sohn, der das <Schandmal> von ihr nehmen wird, und deswegen will ich das mit diesem kleinen Schreiben tun und <sie> nicht zur Mutter der Laster, sondern zur Mutter der Vollkommenheit machen.“ Und endlich, um faul zu sein und abzuschließen: es gibt keine Kunst ohne Faulheit.

„ARBEIT IST EINE KRANKHEIT - KARL MARX“ (Mladen Stilinović).

„ARBEIT IST EINE SCHANDE“ (Vlado Martek)

Mladen Stilinović⁵⁸⁸

Kazimir Malevič kritisiert in *Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva*, dass die „Faulheit“ sowohl vom Kapitalismus als auch vom Sozialismus zu Unrecht verdammt wird. Viel eher, so Malevič, führe der „besondere Zustand der ‚Faulheit‘ [...] zur Vervollkommnung des absolut physischen Nichtstuns, der sämtliche physische Energien in einen besonderen, allein gedanklichen Handlungszustand überträgt.“ Das letzte Ziel der Menschheit ist laut Malevič ein „Stadium absoluter Handlungslosigkeit“, ein Stadium der absoluten „Faulheit“, das zur „Vollkommenheit“ führt.⁵⁸⁹

Für Aage Hansen-Löve sind Malevičs Überlegungen zu Faulheit, Nichtstun und Ruhe im Kontext der historischen Entwicklung der russischen Avantgarde Ausdruck einer „suprematistischen Schubumkehr“.⁵⁹⁰ Während Malevič zunächst im Einklang mit der (noch nicht differenzierten) vorrevolutionären Avantgarde den Begriff der Dynamik als positiv („Neues“) und den der Statik als negativ („Altes“) bewertet, kehrt sich diese Bewertung bald nach der Revolution um. Nun setzt sich Malevič deutlich von einem utilitaristischen Konstruktivismus und Produktivismus ab, dem er eine bloß thematische Modernisierung, eine Schein-Dynamik

⁵⁸⁸ Dt. v. I. Arns. Kroatisch und englisch in: Nikitović, Spomenka: *Mladen Stilinović*. Zagreb, 1998. 28-29.

Mladen Stilinović hat sein Manifest *Pohvala Lijenosti* 1993 in der NSK Embassy in Gent vorgetragen.

⁵⁸⁹ Vgl. Malevič, Kazimir: *Die Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit* (1921). Übers. v. Lena Nowak und Sylvia Sasse. *Diss.sense*. Konstanz, 2001.

⁵⁹⁰ Hansen-Löve, Aage A.: Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič. In: Arns, I./Goller, M./Strätling, S./Witte, W. (Hg.): *Kinetographien*. Bielefeld, 2004. Vgl. auch Hansen-Löve, Aage A.: *Bewegung und/als Ruhe. Zur Choreographie der Bewegungsfiguren in der russischen Moderne*. Typoskript, 2001. Eine Neuübersetzung der Schriften Malevičs besorgte Hansen-Löve: Malevič, Kazimir: *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. Hg. v. Aage Hansen-Löve. München, 2003.

und einen technisch-*gegenständlichen* Dynamismus vorwirft, der nach Malevič die wahre Eigengesetzlichkeit der Dynamisierung der Form, wie sie vom *abstrakten* Dynamismus des Suprematismus verkörpert wird, verfehlen muss. Aus der Sicht Malevičs wird „die angewandte, linke Avantgarde des Konstruktivismus mit einem (aus der Avantgarde fälschlich abgeleiteten) negativ gewerteten Dynamismus assoziiert, während der Suprematismus alle – auch religiösen, ja metaphysischen – Qualitäten einer positiv gewerteten ‘Statik’ im Sinne von absoluter ‘Ruhe’ und totaler Apragmatik übernimmt und ins Erhabene sublimiert“ (Hansen-Löve 2002, 2).⁵⁹¹ Es findet also eine Spaltung der Avantgarde in verschiedene Richtungen statt: in eine gegenständliche, realistische des Konstruktivismus (weil bloß das Tempo der modernen Lebenswelt repräsentierende bzw. widerspiegelnde) und eine radikal ungegenständliche des Suprematismus. Die wahre Bewegung manifestiert sich für Malevič „nicht in der Abbildung von Bewegungsthemen und technisch-zivilisatorischen Ikonen der Dynamik (Hochhäuser, Flugzeuge, urbanes Tempo)“, nicht in der futuristischen „Emotionalisierung des ‘Geschwindigkeitsrausches’“, sondern im „Dynamismus der Form“ (ebd., 7). Während also der Konstruktivismus von Malevič extrem negativ bewertet wird, weil er „bloß äußerlich den technischen Dynamismus (der ‘Arbeit’ und ‘Produktion’) dupliziert“, erfährt der Suprematismus eine Überwertung, „weil er an den göttlich-kosmischen, supranaturalen Qualitäten der ‘Ruhe’ und totalen ‘Ungegenständlichkeit’ teilhat bzw. diese verkörpert“ (ebd., 10). Hansen-Löve fasst zusammen: „Solange die ‘Bewegung’ in der Kunst dazu diene, die Alte Kunst und ihren Klassizismus zu überwinden, erscheint sie bei Malevič unter positivem Vorzeichen; sobald aber diese positive Dynamik ideologisiert und pragmatisiert wird, erweist sie sich als ebenso unauthentisch wie die im negativen Sinne statische Museumskunst der ästhetischen Revisionisten“ (ebd., 13)

In genau diesem Kontext ist Malevičs Text *Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva* zu sehen: „Alle Arbeit ist für Malevič eine (negativ gewertete) Bewegung, die überwunden werden muss, um zum ursprünglichen und eschatologischen Ruhezustand zurückzukehren bzw. vorauszuweichen“ (ebd., 14f.). In *Bog ne skinul* schreibt Malevič:

Gott hatte in sich ein Gewicht verspürt, [es] im System zerstäubt, und das Gewicht war leicht geworden, hatte ihn entlastet, stellte den Menschen in dieses gewichtlose System, und der

⁵⁹¹ Einen guten Überblick über die Kunsttheorien Malevičs bieten Shadowa, Larissa A.: *Suche und Experiment. Russische und Sowjetische Kunst 1910-1930*. Dresden, 1978; Marcadé, Jean-Claude: *Kazimir Malevich*. Paris, 1990; Ingold, Felix Philipp: Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 4 (1979). 153-193; Ders.: ‘Kunst’-Kunst; ‘Lebens’-Kunst. Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs *Weißem Quadrat auf weißem Grund*. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 16 (1985). 187-199; Ders.: Welt und Bild – zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič (II). In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 12 (1983). 113-162.

Mensch lebte, ohne es zu fühlen, gewissermaßen wie ein Lokführer, der das Gewicht seiner Lokomotive in der *Bewegung* nicht fühlt, wobei er doch nur einen Teil aus dem System herauszunehmen braucht, und schon legt sich sein Gewicht auf ihn und erdrückt ihn. Auf diese Weise übertrat auch Adam die Grenzen des Systems, und dessen Gewicht brach über ihm zusammen. Und darum müht sich auch die ganze Menschheit in Schweiß und unter Tränen, sich vom Gewicht des eingestürzten Systems zu befreien, sucht das Gewicht in Systemen zu verteilen, macht sich noch einmal auf, den Fehler zu korrigieren.⁵⁹²

Dass sowohl der Kapitalismus als auch der Sozialismus diesen ‚Fehler‘ „in Schweiß und unter Tränen“ (Malevič) durch „Steigerung der Arbeit und ihrer Relevanz“ (Hansen-Löve 2003, 17) korrigieren wollen, ist für Malevič mehr als unverständlich, liegt doch die Erlösung in einem Ende der Arbeit und damit im Eintritt in die „Ewige Ruhe“ (Malevič) – „also in einer Befreiung nicht durch die Arbeit, sondern von ihr“ (Hansen-Löve 2003, 17).⁵⁹³ „Vorweggenommen wird dieser absolute Ruhezustand durch die von der Arbeits- und Produktionswelt diskriminierte ‚Faulheit‘, die Malevič aus der eschatologischen Sicht der absoluten Ruhe als eigentlicher und wahrer Zustand der Menschheit gilt“ (ebd., 26). Malevič verteidigt also die menschliche Faulheit, die nichts weiter als eine kleine Kopie der großen Ruhe und Faulheit Gottes ist, als „Vorwegnahme der Ruhe des Absoluten, angesichts derer das im Kapitalismus wie Sozialismus gängige Lob der Arbeit diskreditiert wird“ (ebd.).

Mladen Stilinovićs trotzig-ironische(s) *Pohvala Lijenosti* (*Lob der Faulheit*) beruft sich am Ende des 20. Jahrhunderts auf einen Künstler, der sich mit seinem Manifest zur „suprematistischen Schubumkehr“ (Hansen-Löve) wie auch mit seiner gesamten Arbeit quer zu Ideologien jeglicher Art (Marxismus, Utilitarismus, Kapitalismus) gestellt hat – und gerade dadurch zu einer hochgradig ‚tragischen‘ Figur wurde. Eine vergleichbar ablehnende Haltung vertritt Stilinović gegenüber dem Westen. In seiner 1993 in Gent vorgetragenen Verteidigung der Faulheit plädiert Stilinović daher auch für eine „Schubumkehr“, für die es jedoch längst zu spät ist.

⁵⁹² Malevič, Kazimir: *Gott ist nicht gestürzt* (*Bog ne skinul*). Vitebsk, 1922. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. 238–272. Hier 246f. Zit. n. Hansen-Löve 2003, 16.

⁵⁹³ Hansen-Löve weist darauf hin, dass Malevičs „Lob der Faulheit“ bzw. Trägheit sich durchaus von Paul Lafargues marxismuskritischem *Lob der Faulheit* ableiten könnte. Vgl. dazu Ingold, Felix Philipp: Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 4 (1979). 165, 177f., 184f. Zu Lafargue selbst siehe: Benz, Ernst: *Das Recht auf Faulheit oder Die friedliche Beendigung des Klassenkampfes. Lafargue-Studien*. Frankfurt/Main, 1983.

4.3. Im Schoß des Kollektivs oder: Wie wiederholt man den Kollektivismus? Mit einem Kollektivkörper!

In engem Zusammenhang mit den Strategien der Überidentifizierung und der subversiven Affirmation⁵⁹⁴ steht die Untersuchung des Kollektiven, die in den 1980er Jahren sowohl von Künstlern des Moskauer Konzeptualismus als auch der Neuen Slowenischen Kunst (NSK) praktiziert wurde. Die Gruppe Laibach bzw. Laibach Kunst und auch die 1984 gegründete NSK definierte sich ausdrücklich nicht als Zusammenschluss einzelner Individuen, sondern als uniformes Kollektiv, hinter welchem die Namen Einzelner zurücktraten. Auch explizite Gruppenbezeichnungen wie Novi kolektivizem (Neuer Kollektivismus, Grafikabteilung der NSK) und Kollektivnye dejstvija (Kollektive Aktionen) fordern eine Untersuchung des künstlerischen Umgangs mit diesem Phänomen geradezu heraus.⁵⁹⁵ Sicher ist die Auseinandersetzung mit dem Kollektiven bei diesen Künstlern vor allem eine Auseinandersetzung mit dem historisch-politischen (und im Extrem: stalinistischen) Kollektivismus – aber eben nicht nur. Es handelt sich zum Beispiel bei den Performances innerhalb der Schule des Moskauer Konzeptualismus⁵⁹⁶ immer auch – darauf hat bereits Sabine Hänsgen hingewiesen – um eine Auseinandersetzung mit der Epoche der Avantgarde, besonders in ihrer nach-revolutionären Ausprägung. Das Genre der Performance berührt dabei mit seiner Intention, ästhetische Situationen im lebensweltlichen Kontext zu schaffen, eines der „neuralgischen Felder in der Geschichte der sowjetischen Kultur, und zwar das Verhältnis von Kunst und Leben, insbesondere in der Epoche der Avantgarde und in der totalitären Kultur der Stalinzeit.“⁵⁹⁷ Die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben, programmatisch gefordert von der sowjetischen nachrevolutionären Avantgarde und umgesetzt in ihrer Überwindung der autonomen künstlerischen Praxis, führte schließlich „zu einer Verschmelzung von ästhetischem und politischem Programm, welche in der totalitären

⁵⁹⁴ Vgl. Arns 2004 [in Vorbereitung].

⁵⁹⁵ In diesem Zusammenhang wäre auch die neoistische Praxis der ‚multiplen Eigennamen‘ bzw. der ‚kollektiven Pseudonyme‘ zu erwähnen. Es handelt sich hierbei um erfundene Namen (Luther Blissett, Monty Cantsin, Karen Eliot, Sonja Brünzels), die von anderen benutzt werden können. In Deutschland haben Luther Blissett und Sonja Brünzels sogar ein Buch herausgegeben: autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/Brünzels, Sonja/Blissett, Luther (Hg.): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Hamburg/Berlin, 1997. Vgl. zum plagiaristischen Neoismus und zum neoistischen Konzept der ‚multiplen Eigennamen‘: Marchart, Oliver: *Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung*. Wien, 1997.

⁵⁹⁶ Innerhalb des Moskauer Konzeptualismus führten folgende Künstler(-gruppen) Performances durch: Vitalij Komar und Aleksandr Melamid, Rimma und Valerij Gerlovin, die Gruppe KD, die Gruppe Gnezdo (Nest; Mitglieder: G. Donskoj, M. Rošal', V. Skersis), TOTART (N. Abalakova und A. Žigalov), die Gruppe Muchomor (Fliegenpilz), u.a.

⁵⁹⁷ Hänsgen, Sabine: Aktion und Textkultur. Zur Performance in der zeitgenössischen russischen Kunst. In: Ebert, Christa (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1995. 237-255. Hier: 239.

politischem Programm, welche in der totalitären Kultur ihren Ausdruck in verschiedenen Formen einer Ästhetisierung des politischen Alltags fand“ (Hänsen 1995, 240). Genau dieser angestrebten Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben ist auch das Ambivalent-Werden des avantgardistischen Ideals kollektiver Produktion zuzuschreiben. Außerdem finden sich in konservativen Utopien und in Teilen der historischen Avantgarde (hier vor allem im italienischen Futurismus) Tendenzen, die die Schwäche und Weichheit des Individuums durch sein Teil-Werden und Aufgehen im Kollektiv zu kompensieren suchen: Hier verspricht der „Schoß“ des Kollektivs Schutz durch Verhärtung und Panzerung des Einzelnen.⁵⁹⁸

Im folgenden sollen drei unterschiedliche künstlerische Positionen zum ambivalenten Erbe des Kollektivs dargestellt werden. Trotz der Unterschiede zwischen der Gruppe *Kolektivnye dejstva*, der Gruppe Laibach/NSK und dem Theaterkollektiv *Gledališče Sester Scipion Nasice/NSK* (später umbenannt in *Kozmokinetično Gledališče Rdeči Pilot* und *Kozmokinetični kabinet Noordung*) gibt es auffällige Gemeinsamkeiten zwischen diesen Gruppen, die letztendlich ausschlaggebend für die vorliegende Zusammenstellung⁵⁹⁹ waren: Es handelt sich bei allen drei Gruppen um *Kollektive*, die unter Einsatz ihrer eigenen Körper – sowohl der den Gruppen angehörenden Individuen als auch der Kollektivkörper – die Auseinandersetzung mit Erfahrungen historischer Kollektivismen am eigenen Körper virulent werden lassen. Der reale, individuelle Körper wird Teil eines Kollektivkörpers,⁶⁰⁰ und dies nicht nur in einer zeitlich begrenzten Theateraufführung, sondern in einer Performance, deren Dauer unbestimmt bleibt, die sich also potentiell auf das gesamte Leben des Individuums ausdehnen kann. Die Grenze „zwischen eigenem Körper und sozialem Hyperkörper sowie der Körper untereinander“ (Sasse 1999) wird hier zunehmend unsicher, porös. Dabei wird das Kollektiv sowohl als eine von außen aufgezwungene kollektive Ordnung erfahrbar, der sich ein Individualkörper (widerstrebend) zu unterwerfen hat (die er bestenfalls durch gezielte, gegebenenfalls subversive Arbeit auflösen kann), oder aber als ein Angebot, das den *Wunsch* zur Unterordnung, die *Lust* am geordnet werden, das *Genießen* des Aufgehens in Kollektivkörpern zu erfüllen verspricht. Genau dieses Angebot machen Ideologien dem Einzelnen. Slavoj Žižek bezeichnet als ihr wichtigstes Element das *Angebot des Genießens*. Eine Ideologie bietet dem

⁵⁹⁸ Vgl. ausführlich Kapitel 2 zum ‚Körperpanzer‘ konservativer Utopien.

⁵⁹⁹ Laibach und das Theaterkollektiv der NSK werden untersucht in: Arns, Inke: Kollektiv in der Schwerelosigkeit. Von Überidentifizierung und Retrogarde zum panoptischen Theater der gelehrigen Körper. Laibach und das Kosmokinettische Kabinett Noordung (Neue Slowenische Kunst) 1980 - 2045. In: Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld, 2002. 139-164.

⁶⁰⁰ Vgl. Sasse, Sylvia: *Der Körper als Teil. Vom Innen und Außen kollektiver Körper in der russischen Aktionskunst*. Unveröffentlichtes Vortragstyposkript, 1999.

Individuum an, ihm das Ordnen des *Realen*, also das Sondieren und Interpretieren, abzunehmen. Unterwerfung (geordnet werden) basiert daher – so Žižeks These – nie ausschließlich nur auf Zwang und Fügung, sondern ist mit einem *Genießen* des unterworfenen und sich unterwerfenden Subjekts verbunden (der Wunsch, geordnet zu werden).⁶⁰¹

⁶⁰¹ Vgl. zur Funktion des Genießens: Arns 2002.

4.3.1. Im Kollektiv der Kollektiven Aktionen

Im kollektiven Körper den kollektiven Körper untersuchen, so ungefähr könnte man die Absichten der Künstler benennen, die seit den 60er Jahren in der inoffiziellen sowjetischen Kunstszene nach ihrer eigenen Konzeptualisierung im Kollektiv fragten. Mit der Unmöglichkeit einer distanzierten Selbstuntersuchung im Blick, entwickelte sich dabei eine Aktionskunst, die die Frage nach dem Innen und Außen von Körpern und den Prozessen der Interaktion selbst zum Thema machte. (Sasse 1999)

Die Gruppe Kollektivnye dejstvija⁶⁰² (Kollektive Aktionen) führt seit 1976 Aktionen durch (seit 1976 mehr als 80), die entweder am Stadtrand außerhalb Moskaus (im Wald, am Waldrand, auf dem Acker) oder in Privatwohnungen stattfanden, also „jenseits der Sphäre kollektiver Körperlichkeit“ (ebd.). Zu den Aktionen luden die Organisatoren Teilnehmer aus ihrem Bekannten- oder Freundeskreis ein, die während der Aktionen „streng[...] zeremonielle[...], beinahe bürokratische Anordnungen und Instruktionen“ (Hänsen 1995, 242) zu befolgen hatten, die zuvor von den Organisatoren festgelegt worden waren. Im Mittelpunkt der Aktionen stand jedoch weniger das physische Ausführen der Anordnungen, als vielmehr die psychischen Erfahrungen des Einzelnen. Es ging nicht um das Konzept, sondern, wie Sasse schreibt, um „die Erfahrung, wie es ist, zu einem Konzept zu werden“ (Sasse 1999). Auch ging es nicht um eine Untersuchung der Psyche der Masse, sondern vielmehr um eine Untersuchung individueller Reaktionen auf Kollektivität. Diese individuellen Reaktionen teilten sich meist in jene Pole auf, die sich entweder „durch das Konzept in ihrer Individualität überschrieben sahen“ und jene, die „dieses Geschickt-Werden am ‚roten Faden‘ einer Idee“ geradezu als „therapeutisch“ (ebd.), und die „Rückkehr in den Schoß der Gruppe“ als sehr „angenehm“ empfanden.⁶⁰³

⁶⁰² Vgl. Zur Gruppe Kollektive Aktionen: Ingold, Felix Philipp: Performance in der Sowjetunion. Hinweis auf die ‚Gruppe für kollektive Aktionen‘. In: *Kunstschnur*, Nr. 4 (1980). 62-69; Hirt, Günter/Wonders, Sascha (Hg.): *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst*. Buch, Toncassette, poetische Objekte. Wuppertal, 1984. 65-78; Gruppe Kollektive Aktionen: 10 Erscheinungen. [inklusive der Berichte von Il'ja Kabakov und Vsevolod Nekrassov]. In: *Schreibheft*. Bildbeschreibungen - Moskauer Konzeptualismus, Teil III. Hg. v. Günter Hirt und Sascha Wonders. Nr. 42 (November 1993). 55-67; Monastyrskij, Andrej: *Unterschriften*. Kat. Berlin, 1994 [hier eine Auflistung aller von KD durchgeführten Aktionen]; Hänsen, Sabine: Aktion und Textkultur. Zur Performance in der zeitgenössischen russischen Kunst. In: Ebert, Christa (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Russlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1995. 237-255; Kollektivnye Dejstvija: *Poezdki za Gorod* [Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, Nikita Alekseev, Igor' Makarevič, Elena Elagina, Georgij Romaško, Sabina Chensgen]. Moskau, 1998; Sasse, Sylvia: *Der Körper als Teil. Vom Innen und Außen kollektiver Körper in der russischen Aktionskunst*. Unveröffentlichtes Vortragstyposkript, 1999; Sasse, Sylvia: Aktionen, die keine sind. Über Nichts-Tun in der russischen Aktionskunst. In: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus*. [Wiener Slawistischer Almanach, Sb. 51]. Wien, 2001. 403-430; Witte, Georg: Fäden. Ein infratextuelles Motiv. In: Goller/Witte 2001, 199-230.

⁶⁰³ Kabakov, Il'ja. In: *Schreibheft* 42 (November 1993). 59.

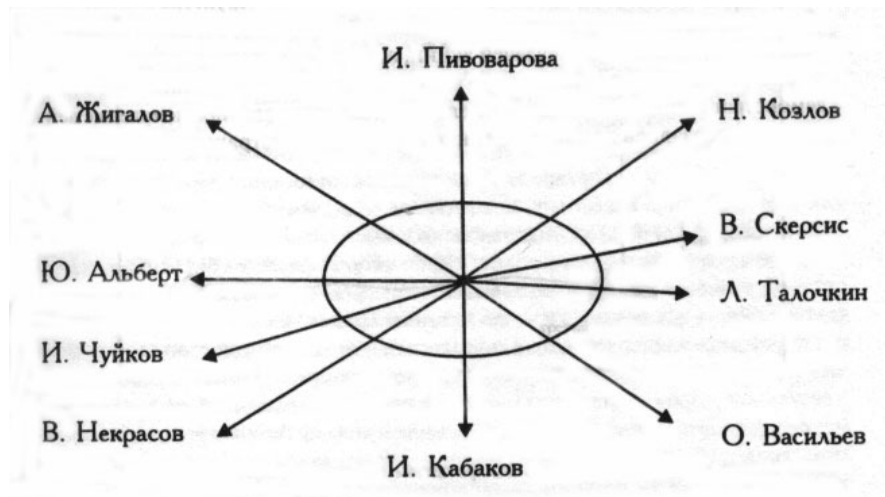


Abbildung 55:
Коллективные действия, *Desjat' pojavlenij* (Zehn Erscheinungen, 1981), Schema

In der Aktion *Desjat' pojavlenij* (Zehn Erscheinungen, Gebiet Moskau, Kijevo Gorki, 1.2.1981) wurden zehn eingeladene Teilnehmer zu einer auf dem Boden liegenden Tafel in der Mitte eines Schneefeldes geführt, auf der zehn kleine Fadenspulen mit aufgewickelterm Garn befestigt waren. Die Teilnehmer erhielten je einen der zehn weißen, je 200-300 Meter langen Fäden und bekamen mit dem Worten „Gute Reise Genossen, verarbeiten Sie den Raum“⁶⁰⁴ den Auftrag, sich radial von diesem Zentrum aus fort- und auf den Waldrand zuzubewegen [Abb. 55], und nach dem Erreichen des Waldes noch 50 - 100 Meter in diesen hineinzugehen – so weit, bis sie das Feld nicht mehr sehen konnten. Die Wegstrecke betrug für jeden Teilnehmer ca. 300-400 Meter, „wobei die Fortbewegung mit erheblichen physischen Anstrengungen verbunden war, da die Schneedecke 50-100 cm betrug.“⁶⁰⁵ Dann sollten die Teilnehmer den Faden, den sie die ganze Zeit hinter sich her gezogen hatten, aufwickeln, und das Fadenende zu sich heranziehen. An diesem Fadenende war ein kleiner Zettel mit einem faktografischen Text (Namen der Veranstalter, Ort und Zeit der Aktion) befestigt. Es gab keine weiteren Anweisungen. Die Teilnehmer mussten also in dieser Situation selbst entscheiden, ob sie zu den Organisatoren zurückkehren oder den Ort der Handlung verlassen wollten. Diejenigen, die danach innerhalb einer Stunde aus dem Wald in die Mitte des Feldes zurückkehrten, bekamen eine Fotografie ausgehändigt, die eine vom Zentrum des weißen Feldes aufgenommene, aus dem Wald auftauchende menschliche Silhouette zeigen.⁶⁰⁶ Jede

⁶⁰⁴ Nekrasov, Vsevolod. In: *Schreibheft* 42 (November 1993). 62.

⁶⁰⁵ Gruppe Kollektive Aktionen: 10 Erscheinungen. In: *Schreibheft*. Bildbeschreibungen - Moskauer Konzeptualismus, Teil III. Hg. v. Günter Hirt und Sascha Wonders. Nr. 42 (November 1993). 55-67. Hier: 55.

⁶⁰⁶ Diese Fotografien waren natürlich inszeniert: Sie waren eine Woche zuvor von den Veranstaltern aufgenommen worden.

Fotografie war mit einem Vermerk über das Erscheinen des jeweiligen Teilnehmers am 1.2.1981 versehen (zum Beispiel „Das Erscheinen I. Čujkovs am 1.2.1981“).

Zwei von den zehn Teilnehmern kehrten nicht zu den Veranstaltern auf die Mitte des Feldes zurück: Vsevolod Nekrassov und Anatolij Žigalov. Nekrassov berichtet in einer Erzählung über diese Aktion, dass er das Fadenende und den Zettel (den er als „abgerissen [...] wie eine Nabelschnur“ bezeichnet) als Ende der Aktion angesehen und er sich daher umgehend auf den Heimweg gemacht habe. Auf dem Weg durch den Wald, zur Chaussee, zum Bus und schließlich zum Zug nach Moskau hielt er, wie er berichtet, alles (Skifahrer, Spaziergänger, eingeschnitzte Figuren in Baumrinden und die Tatsache, dass niemand auf ihn wartete und betreute) für Zeichen, die zur Aktion gehörten. Sylvia Sasse beschreibt diesen Vorgang als eine Art ‚Verinnerlichung‘ des Konzeptes, das damit eine radikale Ausdehnung erfährt:

Nekrassov hatte mit seiner Entscheidung, nicht zurückzukehren und das Ende der Aktion bestätigen zu lassen, und zwar von jenen, die sich das Konzept ausgedacht hatten, die Aktion in sich hinein verlagert und selbst weitergeführt. Er hat in dem unbeschriebenen Raum, im Entfernen vom Zentrum der Aktion keine Begrenzung gefunden, die zeitlich und räumlich ein Ende hätte markieren können. Im Gegenteil, er hat, alles, was außerhalb der Grenze des kollektiven Gebildes [war], selbst dort hineingeholt, gedeutet und sein Gehen daran orientiert. Erst als er, wie er schreibt, zu Hause in der Badewanne saß, war er sich sicher, dass die Aktion nun wirklich vorbei war. Man könnte sagen, er nahm den Aktionsfaden bis dorthin mit und weitete den kollektiven Körper, der ihn mit den anderen verband, bis dorthin aus. (Sasse 1999)⁶⁰⁷

Im zweiten Teil seiner Erzählung bezeichnet Nekrassov „Abhängigkeit“ als das „grundlegende Material“ der Aktion. „Wörtlich gesprochen, bzw. souffliert von Veranstaltern und Requisiten: *Verbindung, verbindender Faden*. Abhängigkeit und zugleich *nicht* Abhängigkeit. Wie eins ins andere übergeht, eben *wie*, mit welchen anderen, neuen Eigenschaften“ (Nekrassov 1993, 64). Nekrassov erlebt die Aktion als einen dreiteiligen Aufbau: Auf der ersten Stufe das Kommando, auf der zweiten das Gehen, das abhängige Gehen. Auf der dritten Stufe wird die Abhängigkeit in Frage gestellt: „die Lichtung und die Chefs sind nicht mehr zu sehen, die Spule auch nicht [...] der Faden ist verpuppt, in der Tasche, mit dem Faden ist man fertig, er bindet nicht mehr. Die Abhängigkeit ist beendet“ (ebd.). Der Faden erscheint nun nicht mehr als eine „Nabelschnur“, sondern vielmehr als „Schwänzchen hinter einer Bewegung, ein letzter Schnipser, ein leichter Schlag mit der Peitsche – hallo, flieg schön weiter“ (ebd., 63). Doch schnell stellt sich heraus, dass die ‚Raumverarbeitung‘ keineswegs aufhört, die Aktion

⁶⁰⁷ Nekrassov selbst berichtet nicht von einem die Aktion abschließenden Bad in der Badewanne, sondern davon, dass er direkt nach seiner Rückkehr einen Anruf von „Ilja und Oleg“ erhalten habe, die noch auf dem Feld auf ihn gewartet hätten. Die Badewanne sollte dem Leser jedoch ob der Schönheit des Bildes erhalten bleiben.

für Nekrassov keinesfalls beendet ist. „[D]as Material bin ich jetzt selbst“, stellt er fest. „*Losgelassen zu sein*“ ist für ihn „die stärkste Seite des Konzepts: das Vektorielle. Das Konzept zieht nach draußen, es ist ganz natürlich darauf aus, *alles* zu werden, darauf, sich der letzten Reste von Kunstattributen zu entledigen“ (ebd., 64).⁶⁰⁸ Jeglicher ihm ‚unter die Finger kommender‘ Raum wird jetzt unterschiedslos verarbeitet: „[S]chnell weiß man schon nicht mehr, wann das ganze Unternehmen zu Ende ist, vielleicht erst dann, wenn man den gesamten Raum verarbeitet hat, alle Enden dieser Welt [...]. Die Aktion war eigentlich längst zu Ende, und dann wächst allmählich der Verdacht, dass sie überhaupt nicht mehr zuende geht“ (ebd., 65).⁶⁰⁹

Ganz anders als Nekrassovs im wörtlichen Sinne atemberaubende Erfahrung der totalen und totalitären (fast schon paranoiden) Ausdehnung eines Konzeptes war die von Il’ja Kabakov. Zusammen mit sieben anderen Teilnehmern kehrte er nach Aufwicklung des Fadens zu den Organisatoren auf das Feld zurück. Für ihn stand außer Frage, dass er nach dem Ende des Ereignisses so schnell wie möglich zu den Veranstaltern zurückkehren wollte um sich für die „Märchenhaftigkeit“ und „Ungewöhnlichkeit“ der Erfahrung zu bedanken und sich mit den anderen Teilnehmern auszutauschen. „Meine einzige Befürchtung war, dass sie mich vielleicht nicht verstehen könnten in meinem Wunsch, zurückzukehren, und schon weggegangen waren“ (Kabakov 1993, 59). Am Waldrand sah er jedoch „zum Glück in der Ferne das Häuflein unserer Leute stehen. In einer unglaublichen Freude – ich sprang fast von Loch zu Loch – eilte ich zurück. Und dieser lustige und glückliche Zustand dauerte an, während ich meinen eigenen Spuren in die umgekehrte Richtung folgte“ (ebd.). Kabakov empfand „Dankbarkeit“ und die Rückkehr „in den Schoß der Gruppe“ als „angenehm“. Für ihn realisierte sich in dieser Aktion

eine der angenehmsten und bei all den quälenden Erfahrungen unserer Zeit faktisch unbekannten Formen des Soziums [...]. Das Sozium erscheint hier nicht als feindlich, sondern als freund-

⁶⁰⁸ Dass solche kollektiven Akte gelegentlich zu einer realen diktatorischen Vereinnahmung des Lebens (und Denkens) führen können, hat schon Nikolaj Evreinov bemerkt. Felix Philipp Ingold vermutet einen engen Zusammenhang zwischen den Aktionen der Gruppe KD und Evreinovs Konzept eines „Theaters für sich selbst“. Evreinov hatte in den 1920er Jahren ein „Theater für sich selbst“ gefordert, das als „Korrektiv und als Entautomatisierungsarmatur auf die staatlich und/oder kirchlich sanktionierten Rituale angesetzt werden sollte“ (Ingold, Felix Philipp: *Performance in der Sowjetunion*. Hinweis auf die ‚Gruppe für kollektive Aktionen‘. In: *Kunstnachrichten*, Nr. 4 (1980). 62-69. Hier 69). Vgl. Evreinoff, Nicolas: *The Theatre in Life*. London, Calcutta, Sydney, 1927.

⁶⁰⁹ Georg Witte bezeichnet Nekrassovs Erzählung als „genuin dekonstruktivistisch“ gegenüber der konzeptualistischen Dogmatik selbst: „Sie wiederholt den Gestus subversiver Affirmation, den der Konzeptualismus gegenüber der offiziellen sowjetischen Kultur praktizierte, gegenüber der konzeptualistischen Dogmatik selbst. Indem sie nämlich den ‚Plan‘ in seiner Realisierung radikalisiert, indem sie – im Erzählen vom Weitergehen – *weitergeht*, entblößt sie zugleich die ihm zugrundeliegende spekulative Konzeption (‚Erwartung‘, ‚leere Handlung‘) in ihrer latenten Ideologizität“ (Witte, Fäden, 2001, 219).

lich, als eine Garantie, es ist dir in höchstem Maße wohlwollend und gewogen. Das ist ein so unbekannter Eindruck, dass er zum Geschenk wird vor dem Hintergrund alles Existierenden.“
(ebd.)

4.3.2. Laibach: Wieder-Holen des Teil-Werdens – Freiheit durch Selbstkollektivierung

Das 1984 in Ljubljana gegründete Künstlerkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK) hat mit der Musikgruppe Laibach (*1980 als Laibach Kunst), dem Malerkollektiv IRWIN (*1983), der Grafikabteilung Neuer Kollektivismus und der Tanz- und Performancegruppe Kozmiki-netični kabinet Noordung (*1983 als Gledališče Sester Scipion Nasice) eine der wohl pointiertesten künstlerischen Theoriepraxen des Kollektiven im 20. Jahrhundert formuliert. Bereits in der Beitrittserklärung von 1982 definierte sich Laibach Kunst nicht als Zusammenschluss einzelner Individuen, sondern explizit als uniformes Kollektiv, das nach dem Vorbild des Staates dem Prinzip der industriellen Produktion und dem „Direktivenprinzip“ verpflichtet war und die „Identifikation mit der Ideologie“ als seine Arbeitsmethode übernommen hatte. Explizit heißt es: „LAIBACH KUNST je princip zavestnega odrekanja osebnemu okusu, razsojanju, prepričanju [...]; svobodno razosebljanje, dobrovoljno prevzemanje vloge ideologije, demaskiranje in rekapitulacija režimskega ‚ultramodernizma‘ ...“⁶¹⁰ („LAIBACH KUNST ist das Prinzip der bewussten Ablehnung von persönlichem Geschmack, individuellen Urteilen, Überzeugungen [...]; [es ist das Prinzip der] freiwillige[n] Entpersonalisierung, des freiwilligen Akzeptierens der Rolle der Ideologie und eine Demaskierung und Rekapitulation des ‚Ultramodernismus‘ des Regimes ...“). Während bei Laibach die einzelnen Mitglieder hinter der Fassade eines Kollektivs verschwanden, das niemals spontan, sondern nur über das Verlesen vorgefertigter Statements mit der „Außenwelt“ kommunizierte, malen die Mitglieder von IRWIN ihre Bilder kollektiv, signieren die Werke durch mit dem Gruppennamen und dem Entstehungsjahr versehene Metallplaketten und verschmelzen so zu einem überindividuellen Ganzen, das die Handschrift des Einzelnen verwischt.

Was aber bedeutet eine solche radikale – freiwillige – „Selbst-Kollektivierung“, also das bedingungslose Aufgehen im Kollektiv bzw. in der Organisation, die Disziplinierung und letztendliche Unterordnung des eigenen Körpers unter einen selbst-geschaffenen Kollektivkörper? Und vor allem: Wie funktionierte eine solche Strategie in den 1980er Jahren in der Sozialistischen Bundesrepublik Jugoslawien? Was bedeutet es, so fragt sich Kim Levin in Michael Bensons Film *Predictions of Fire* (1995), „sich in einem Land des Autors zu entledigen, das zu dem Zeitpunkt eine totalitäre kommunistische Gesellschaft war?“ Dies ist, so

⁶¹⁰ Laibach Kunst. Auszug aus der Beitrittserklärung [1982?]. In: *Neue Slowenische Kunst*. Zagreb/Los Angeles, 1991 (im Folgenden NSK 1991). 21.

Levin, etwas „ganz Anderes, als den Tod des Autors in einer Gesellschaft auszurufen, die auf Individualität bzw. dem Individuum beruht.“⁶¹¹

Diese „Selbst-Kollektivierung“ war natürlich zunächst Teil der subversiv-affirmierenden Strategie der „Überidentifizierung“ der Neuen Slowenischen Kunst,⁶¹² die die latenten Diskurse (die ‚verdeckte Kehrseite‘) der offiziellen Ideologie reproduzierte, ‚besser‘ als das Original wiederholte und so zu einer Organisation „totaler als der Totalitarismus“⁶¹³ wurde. Propagiert der Staat einen latenten Kollektivismus (in ritualisierten Massenveranstaltungen wie beispielsweise politischen Kundgebungen und Massengymnastik oder in der Favorisierung und Unterstützung von Arbeitskollektiven), wendete die NSK diese ‚Staatsziele‘ auf sich selbst an, und zwar eindeutiger und mit weitreichenderen Konsequenzen, als es der Ideologie öffentlich zu verkünden möglich war. Es geht um ein exzessives Wieder-Holen, um ein exzessives Teil-Werden: Quasi in Reinform buchstabiert das Kollektiv am eigenen Körper die unausgesprochenen Prämissen der Ideologie nach. In einer Art über-affirmierendem Selbstversuch, in der man Ratte und Käfig, Opfer und Täter zugleich war,⁶¹⁴ fungierte das Kollektiv als ein Brennspeigel für den latenten Totalitarismus, den es in der Ideologie angelegt sah. Ein deutlicher Hinweis auf diese Überidentifizierung mit den unausgesprochenen Prämissen der Ideologie ist die Verkündung der Parolen „Unsere Freiheit ist die Freiheit der Gleichdenkenden“⁶¹⁵ oder „Das Bedürfnis nach Autorität ist stärker als der Wille zur Unabhängigkeit“⁶¹⁶ durch die Gruppe Laibach. Die Konsequenz dieser Aussagen gilt es am eigenen (Kollektiv-)Körper auszuhalten, mit diesen nun explizit ausgesprochenen Implikationen gilt es zu (über-)leben.

Interessant ist für unsere Fragestellung jedoch, wie die Rolle der Avantgarde bezüglich des Kollektivs bzw. des Kollektivismus von der NSK dargestellt wird. Die NSK identifizierte sich in den 1980er Jahren nach ihren eigenen Worten mit den historischen Avantgardebewegungen zum Zeitpunkt ihrer Usurpation bzw. Assimilation durch totalitäre Systeme. Eda Čufer und IRWIN schreiben dazu:

Neue Slowenische Kunst – kao Umjetnost na sliku i priliku Države – obnavlja traum avangardnih pokreta tako da se identificira s njom u fazi asimilacije u sisteme totalitarnih država. Najvažnija a ujedno i najtraumatskija dimenzija avangardnih pokreta jest činjenica da oni djelu-

⁶¹¹ Levin, Kim. In: Benson, Michael: *Predictions of Fire*. USA/SLO 1995, 90 min. Übersetzung I.A.

⁶¹² Vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002, 90-95.

⁶¹³ Vgl. Groys, Boris: More Total than Totalitarianism. In: *Kapital*. Kat. hg. v. IRWIN. Ljubljana, 1991.

⁶¹⁴ Vgl. hierzu auch das Dokumentarvideo *Bravo - Laibach in Film* über Laibach und die NSK (Regie: Peter Vezjak / Retrovizija [NSK]), 53 min., Ljubljana 1993). In dieser Selbstdarstellung ist die Rede davon, dass die Mitglieder von Laibach/NSK ihre eigenen „Sündenböcke“ gewesen seien.

⁶¹⁵ Laibach: Excerpts from Interviews given between 1980-85. In: NSK 1991. 43-52.

⁶¹⁶ Laibach: The Instrumentality of the State Machine. In: *VIKS*. Ljubljana, 1983.

ju i stvaraju unutar kolektiva. Kolektivizam je točka u kojoj se sukobljuju progresivna filozofija, socijalna teorija i militarizam suvremenih država.⁶¹⁷

Neue Slowenische Kunst – als Kunst nach dem Bild und Vorbild des Staates – erneuert das Trauma der Avantgarde-Bewegungen, indem sie sich mit diesen im Stadium ihrer Assimilierung in den Systemen totalitärer Staaten identifiziert. Die wichtigste und zugleich traumatischste Dimension der Avantgarde-Bewegungen ist, dass sie in einem Kollektiv arbeiten und operieren. Der Kollektivismus ist der Punkt, an dem fortschrittliche Philosophie, Gesellschaftstheorie und der Militarismus gegenwärtiger Staaten zusammentreffen.⁶¹⁸

Das von der Avantgarde mit-initiierte, kon-intendierte Verschwinden des Autors im Kollektiv (vgl. ausführlich Kapitel 2) erscheint also im Rückblick als äußerst ambivalent. An genau diesem Punkt wird die Grenze zwischen ästhetischen und politischen Konzepten fließend, bzw. unsicher. Der in der Avantgarde in der intendierten Entsubjektivierung präfigurierte Tod des Autors, sein zunehmendes Verschwinden in einem konkreten Autorenkollektiv in den 1930er Jahren gerät zum realen toten Körper des Autors und umgekehrt. Die Kategorien beginnen zu oszillieren. Dieses permanente Umschlagen und Oszillieren wird zu einem Hinweis auf die Anschlussfähigkeit zwischen Avantgarde und Totalitarismus.⁶¹⁹ Es sind genau diese als traumatisch erfahrenen Momente des Umschlagens von genuin utopischen/ästhetischen in totalitäre Ansätze, die die NSK als *traumatische Texte* wiederholt, wieder-hervor-holt, re-inszeniert. Wiederholt werden diese Texte jedoch radikal am eigenen Körper. Es geht ausdrücklich nicht um eine im Textuellen verbleibende Strategie, nicht um das Virulent-Werden eines Bildes im Text, sondern um ein Somatisch-Werden des ideologischen Textes, um einen am eigenen Körper realisierten und bis in die letzte Konsequenz vollzogenen Diskurs.⁶²⁰ Überidentifizierung als „Selbst-Kollektivierung“ ist in diesem Sinne ‚totaler‘ und ‚totalitärer Vollzug‘. Ver(sinn)bildlicht wird diese Wiederholungsstrategie unter anderem in einem realen körperlichen Nachvollzug ästhetischer Konzepte der historischen künstlerischen Avantgarde am eigenen, physischen Körper, im Hier und Jetzt. Die Gruppe

⁶¹⁷ Eda Čufer/IRWIN: NSK State in Time (1993). In: IRWIN. *Zemljopis Vremena/Geography of Time*. Kat. (10.9.-7.10. 1994), Dante Galerie Marino Cettina, Umag 1994, o. S.

⁶¹⁸ Übersetzung I. Arns.

⁶¹⁹ Weitere Elemente, die eine hohe Anschlussfähigkeit zwischen Avantgarde und Totalitarismus erlaubten, waren die kulturdestruktive Programmatik der historischen Avantgarde, ihre utopische Orientierung auf die Zukunft, die militante Kampffideologie oder der Jugendkult des russischen Futurismus, der Utilitarismus (wie er sich zum Beispiel in der sowjetischen Produktionskunst ausdrückte), der politisch motivierte Ausschließlichkeitsanspruch der Avantgarde oder ihr Idealbild des Sozialingenieurs, der die menschliche Psyche mit seiner 'Werk-Maschine' bearbeitet. Dieses zwischen Messianismus und Utilitarismus oszillierende ideologische Potential der Avantgarde sollte später im *Gesamtkunstwerk Stalin* aufgehoben werden.

⁶²⁰ Vgl. dazu auch Arns, Inke: Kollektiv in der Schwerelosigkeit. Von Überidentifizierung und Retrogarde zum panoptischen Theater der gelehrigen Körper. Laibach und das Kosmokinettische Kabinett Noordung (Neue Slowenische Kunst) 1980 - 2045. In: Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld, 2002. 139-164.

IRWIN führte in den 1990er Jahren verschiedene Gruppenaktionen durch, in denen sie den körperlichen Nachvollzug der künstlerischen Grundelemente des Suprematismus praktizierte. Ein photographisches Triptychon von Kreuz, Quadrat und Kreis – *Transcentrala, New York, Moskau, Ljubljana* (1992-1997)⁶²¹ – dokumentiert das Auftragen eines schwarzen Kreuzes mit weißer Farbe auf ein Hausdach in New York (*Cross*, 1991) [Abb. 56], die Ausbreitung eines schwarzen Stoffquadrates auf dem Roten Platz in Moskau (*Black Square on Red Square*, 1992) [Abb. 8], und einen Tanz von NSK-Mitgliedern mit einer slowenischen Volkstanzgruppe auf einem Feld in der Umgebung von Ljubljana (*NSK Panorama, Ljubljana*, 1997) [Abb. 57]. Nebeneinander gehängt als Triptychon sehen wir die Grundelemente des Suprematismus – Kreuz, Quadrat, Kreis – vor uns, die sich aber bei genauerer Betrachtung als Abbilder eines Kollektivkörpers entpuppen.



Abbildung 56:
IRWIN, *Kreuz*, New York (1991), Fotografie



Abbildung 8:
IRWIN u.a., *Black Square on Red Square* (6. Juni 1992), Aktion auf dem Roten Platz in Moskau



Abbildung 57:
IRWIN, *NSK Panorama*, Ljubljana (1997), Fotografie

Die Strategie der „Selbst-Kollektivierung“ fungiert gewissermaßen als Zeitraffer historischer Entwicklungen. Der Kollektivkörper NSK inszeniert bzw. verkörpert das Verschwinden des Autors im sozialistischen Arbeitskollektiv als Kollektivierung der an ihm teilhabenden und teilnehmenden individuellen Körper. Die Körper der Mitglieder werden zu Körperteilen des spektakulären Kollektivkörpers. Dieser „Körper als Teil“ (Sasse) gibt beredtes Zeugnis davon ab, wie schnell ästhetische Entsubjektivierung und der ‚Tod des Autors‘ in bedrückenden Kollektivismus umschlagen kann. Die Außenwirkung der in den Auftritten der Gruppe Laibach verkörperten ‚spektakulären‘ Überidentifizierung oszillierte zwischen Genießen und Ablehnung.⁶²² Was aber passierte im Inneren dieses Kollektivkörpers? Wie wirkte sich die von den Mitgliedern der NSK bewusst vollzogene „Selbst-Kollektivierung“ auf die Einzelnen aus? Nach innen versprach diese freiwillige „Kollektivierung“ eine Art von Befreiung, sogar,

⁶²¹ Dokumentiert in: Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002. Umschlaggestaltung.

⁶²² Vgl. dazu ausführlich Arns 2004 [in Vorbereitung].

so Eda Čufer, langjähriges Mitglied und theoretischer Kopf der NSK, eine „befriedigende ethische Position“: nämlich die Anerkennung des prinzipiell „unfreien“ Status des Individuums in der Gesellschaft durch die freiwillige Unterordnung der Person unter die Organisation der Neuen Slowenischen Kunst, unter einen selbstgeschaffenen Kollektivkörper.⁶²³ Diese Art von Wiederholung ließe sich als eine Entlastungsstrategie bezeichnen. Es ging darum, mit dem (nicht frei gewählten) unfreien Status des Einzelnen in der Gesellschaft bzw. gegenüber der Ideologie umzugehen, eine „befriedigende ethische Position“ dazu einzunehmen, ohne auf Gewalt zurückgreifen zu müssen; der Entscheidung für die Gewalt sozusagen durch eine bewusste, freiwillige Entscheidung für ein Kollektiv zuvorzukommen. Und doch bleibt auch diese persönlich gehaltene Stellungnahme von Eda Čufer seltsam ambivalent: Wieder wird ein vorformuliertes Statement verlesen, dessen Autorschaft auch eine kollektive sein kann. Wer aber spricht, wenn Eda Čufer spricht?

⁶²³ Vgl. Eda Čufer in einem Video von Marina Gržinič und Aina Šmid (*Transcentrala - Neue Slowenische Kunst Država v času*, Video, 20.05 min, Ljubljana 1993).

4.3.3. Kollektiv in der Schwerelosigkeit: Das panoptische Theater der gelehrigen Körper des Kozmokinetični kabinet Noordung

Im Theater des Kosmokinetischen Kabinetts Noordung spricht nur einer: der Regisseur. Das Kozmokinetični kabinet Noordung,⁶²⁴ mit Laibach und IRWIN eine der drei Hauptgruppen der NSK, arbeitet seit 1995 unter der Leitung des Regisseurs Dragan Živadinov an der Erfüllung eines künstlerischen 50-Jahresplans, der sich bis in das Jahr 2045 erstrecken wird. Der Name des Kosmokinetischen Kabinetts bezieht sich auf den slowenischen Raumfahrt-pionier Hermann Potočnik Noordung, der 1929 in seinem in Berlin publizierten Buch *Das Problem der Befahrung des Weltraums – Der Raketenmotor*⁶²⁵ als einer der ersten eine auch technisch detaillierte Darstellung einer um ihre eigene Achse rotierenden Raumstation entwarf, die später in Wernher von Brauns Schriften, in Arthur C. Clarkes Roman *2001 - A Space Odyssey* sowie auch in Stanley Kubricks gleichnamigem Film von 1968 auftauchte. Das Drama *Noordung 1995-2045*,⁶²⁶ eine 1995 in Ljubljana uraufgeführte „Gebetsmaschine zur Produktion des Heiligen“, soll in zehnjährigen Intervallen wiederholt werden. Die durch einen Vertrag bis an ihr Lebensende zur Teilnahme an dieser „belebten Skulptur“ (*naseljena skulptura*) verpflichteten Schauspieler und Schauspielerinnen werden nach ihrem Tod durch robotische Symbole ersetzt, die, jeweils mit Klang und Rhythmus ausgestattet, an Stelle der menschlichen Darsteller agieren. Zur Zeit der letzten Wiederholung im Jahr 2045 werden – so der Plan von Živadinov – alle Schauspieler tot, nur noch der Regisseur am Leben und die Bühne voller Symbole, Rhythmen und Klänge sein – ein ideales Gesamtkunstwerk, in dem der Organisator sein Material organisiert. Dem orbitalen Zeitalter angemessen wird diese letzte Wiederholung im Zustand kollektiver Schwerelosigkeit in einem in einer geostationären Umlaufbahn angesiedelten *Observatorium* 35 900 km über der Erde stattfinden. Aus der Tatsache, dass das Kollektiv seit Dezember 1999 in der Nähe von Moskau mehrere Dutzend Parabelflüge absolviert⁶²⁷ und der Regisseur bereits 1998 alle für die Kosmonautenausbildung notwendigen medizinischen Check-Ups erfolgreich bestanden hat,⁶²⁸ lässt sich schließen, dass es auch hier

⁶²⁴ Die Abteilung für Theater, Oper und Ballett der NSK nannte sich von 1983-1987 Gledališče Sester Scipion Nasice (Theater der Schwestern Scipio Nasicas), von 1987-1990 Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* (Kosmokinetisches Theater *Roter Pilot*) und nennt sich seit 1990 Kozmokinetični Kabinet Noordung (Kosmokinetisches Kabinett Noordung). Zur Bedeutung der Namen vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002.

⁶²⁵ Noordung, Hermann: *Das Problem der Befahrung des Weltraums*. Wien, 1993 [Berlin, 1929].

⁶²⁶ *Noordung 1995-2045: Naseljena skulptura Ena proti Ena*. Textbuch (dramatischer Text „Love and State/Ljubezen in Država/Ljubav i Država“ von Vladimir Stojšavljević). Typoskript. engl./slowen. Ljubljana, 1995.

⁶²⁷ Vgl. die Dokumentaraufnahmen des ersten Parabelfluges des Kosmokinetischen Kabinetts Noordung in der Nähe von Moskau von Michael Benson vom Dezember 1999 (Video, VHS-Kopie, 10 min.).

⁶²⁸ Vgl. Arns, Inke: *The Place where Symptoms become Real: Cosmonauts, Explosives, and Hand-Made Sausages. Impressions from Ljubljana, Slovenia, 7-12 July 1998*. In: Arns, Inke (Hg.): *Junction Skopje, se-*

um das Virulent-Werden am eigenen Körper, um ein radikales körperliches Nachvollziehen geht. Genauer gesagt: Das utopische Projekt eines „totalen Theaters“ der Avantgarde der beginnenden 1930er Jahre wird hier – sowohl für die Teilnehmer als auch für das Publikum – zu einem klaustrophobischen, totalitären Innen zu Ende gedacht. Es handelt sich um eine Theatermaschine, die ihre Zuschauer im wahrsten Sinne des Wortes *bewegt*. Denn für das ‘Observatorium’, so schrieb Noordung 1929, ist es „vor allem wichtig, dass man ihm jede beliebige, durch die vorzunehmenden Beobachtungen bedingte Lage im Raume ohne weiteres erteilen kann.“⁶²⁹

Das Theater der gelehrigen Körper

Schon die Performances der 1980er Jahre, die das Kollektiv noch unter dem Namen Gledališče Sester Scipion Nasice und seit 1987 als Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* durchführte, verwiesen in ihrer spezifischen ‚Bearbeitung‘ des Publikums auf einen totalen Kontrollanspruch des Regisseurs. Dies zeigte sich unter anderem in der Übernahme der von Vsevolod Mejerchol’d Anfang der 1920er Jahre entwickelten Methode der *biomechanika*, die von den Schauspielern verlangt, für jeden psychischen Zustand eine körperlich-gestische Entsprechung zu finden, durch deren Einsatz beim Publikum wiederum ein bestimmter Gefühlszustand ausgelöst werden sollte. Vsevolod Mejerchol’d – so Richard Stites –

employed in his theater both the Constructivist art of machine-like settings and Constructivist gesture which he called Biomechanics (*biomechanika*) or the mechanics of the human body, a term borrowed from Gastev [...] and Taylorism. Meyerhold's regime was [similar] to that of Gastev: alertness, rhythmic motion, scientific control over the body, [...] in short 'organized movement' designed to create the 'new high-velocity man'.⁶³⁰

Auch begannen die Performances des Theaterkollektivs lange vor Beginn der eigentlichen Vorstellungen, ähnlich der Mejerchol’dschen Dirigierung des Publikums, die bereits im Foyer des Theaters einsetzte: „Meyerhold [...] had his audiences march around the foyer before assaulting them inside the theater with his *Gesamtkunstwerk* of movement and kinetic power.“

lected texts from the V2_East/Syndicate mailing list 1997 – 98. Skopje, 1998. 145-150; sowie Arns, Inke: Free your mind and the rest will follow: intim@ and the Great Teacher Astronaut. In: *Leonardo Electronic Almanach*. März 2000 <<http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/AUTHORS/ylemarns.html>>.

⁶²⁹ Noordung 1993, 144f. Die Raumwarte sollte aus drei einzelnen Objekten bestehen: dem Wohnrad, in welchem „durch Rotation künstlicher Schwerezustand aufrechterhalten wird“, dem Observatorium und dem Maschinenhaus, die „beide unter Beibehaltung ihres schwerelosen Zustandes, nur ihren besonderen Zwecken gemäß eingerichtet sind, dafür aber auch nur vorübergehend, der gerade diensttuenden Bemannung während der Verrichtung ihrer Arbeiten zum Aufenthalt dienen.“ (Noordung 1993, 135).

⁶³⁰ Stites, Richard: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York, 1989, 160f.

(Stites 1989, 161). Zur ersten Performance des Theaters der Schwestern Scipion Nasicas, dem *Retrogardistični Dogodek Hinkemann* im Januar 1984 musste sich das ausgewählte 40-köpfige Publikum zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem Ort einfinden, um von dort von verschiedenen Boten durch den Stadtraum zum Ort der Aufführung geleitet zu werden.

Dragan Živadinov teilt das Publikum einiger Aufführungen (*Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*, 1985; später in *Molitveni Stroj Noordung*, 1993, und aktuell in veränderter Form in *Noordung 1995 - 2045*) in ‚topische‘ Zuschauer und ‚u-topische‘ Beobachter auf.⁶³¹ Ein Teil des Publikums – die *Zuschauer* – nimmt in der speziell dafür vorbereiteten Bühne Platz, so, dass nur noch ihre Köpfe aus der Bühnenebene herausgucken, diese somit ein Teil der Bühne werden [Abb. 58]. Die Zuschauer befinden sich mitten im Geschehen auf/in der Bühne. Hrvatin schreibt über diese Position: “[I]t is not simply the eye which is crucial: the viewer watches with his body, built into the constructed space of the event, and his body belongs to the event and for that reason watches/experiences more than the eye.” (Hrvatin). Der andere Teil des Publikums – Živadinov nennt sie die *Beobachter* – nimmt auf einer Tribüne, bzw. in einem ‚normalen‘ Zuschauerraum Platz.



Abbildung 58:
Kozmokinetični kabinet Noordung, Noordung
Prayer Machine (1993)



Abbildung 58:
Kozmokinetični kabinet Noordung, Noordung
Prayer Machine (1993)

Während des *Retrogardistični Dogodek Marija Nablocka* im Mai 1985 saßen die 27 eingeladenen Zuschauer in einer speziell konstruierten Bühne, aus der nur ihre Köpfe heraus-schauten, während auf der Bühne, also um ihre Köpfe herum, die Performance ablief. Die sichere Distanz zwischen Publikum und Schauspielern wurde aufgehoben und beide in eine unerträgliche Nähe zueinander gebracht:

⁶³¹ Die Unterscheidung zwischen topischen Zuschauern und a- bzw. utopischen Betrachtern übernehme ich von Hrvatin, Emil: The Body that Looks and the Eye that does not see <<http://www.ljudmila.org/embassy/7a/hrvatin.html>>, o. J.

The TSSN [Theater of the Sisters of Scipion Nasica] staged before an audience a play in which it participated physically and not only spiritually and from a safe distance [...] the spectator and the actor are both placed under observation. The spectator must really play it cool, freeze his feelings and rein in his fears. [...] Each spectator sits below the scene, or, more exactly, in it, on a seat determined beforehand. He sees with his eyes and feels with his face, actually touching the actors, feeling their breathing and the strain of their bodies, smelling their sweat and his own. This is Antonin Artaud's theater of cruelty pushed to the utter limit.⁶³²

In dem 1993 uraufgeführten *Molitveni Stroj Noordung* (*Noordung Gebetsmaschine*) platzierte Živadinov einen Teil des Publikums – die ‚topischen‘ *Zuschauer* – wiederum in einer speziell dafür angefertigten Bühne, so dass nur noch ihre Köpfe aus der Bühnenebene herausguckten, die Schauspieler also zwischen und über den zu Bühnenelementen gewordenen rasterartig angeordneten Köpfen agierten:

The heads of the collective, but separated, audience are on ground level, able to look up into the space of the theatrical action [...]. The actor-astronauts [...] perform above the spectators' normal horizontal/perspectival vision. Judging from the exact geometric, grid-like configuration of the audience capsules, one might also think of the dancers as moving, à pointe, above the collectivized and controlled order.⁶³³

Das gesamte Geschehen auf der Bühne wird für die in die Bühne integrierten Zuschauer zu einer ‚totalen Erfahrung‘, die wiederum, so Hrvatin, einen externen Beobachter benötigt, der das topische Sehen sieht:

The space views itself through the viewer's body, to which is ascribed a specially determined and designed position in this space (*topos*), in the theatre of total experience and not the dualistic rift between viewing and that which is viewed. In this way the whole performance in reality is raised to the level of an event, which requires a kind of external eye to observe the whole event. The one possible viewer in the space which determines the topical viewing, that is viewing with the body, determined by the replacing of the viewer in the space, would consequently be the *metaviewer*. The institution of the *metaviewer* (of the viewer of the viewer, of the viewer of the viewer's viewing) is a byproduct of the desire to draw the viewer into the arena of total experience (the viewer's total experience must also be seen). This is a paradox, since the theatre minimises the effect of the viewer's own view, so that he may undergo a total experience. The viewer cannot at the same time be the viewer and *metaviewer*, that is, he cannot experience the theatre and at the same time watch himself in this process of experiencing [...] (Hrvatin, *The Body that Looks ...*)

⁶³² Erjavec, Aleš/Gržinić, Marina: *Ljubljana, Ljubljana. The Eighties in Slovene Art and Culture*. Ljubljana, 1991. 109 f.

⁶³³ Birringer, Johannes: The Utopia of Postutopia. In: *Theatre Topics* 6:2 (1996). 143-166
<http://www.press.jhu.edu/journals/theatre_topics/v006/6.2birringer.html>. Hier 146-149.

Optisches Sehen, also das Sehen der Beobachter im Zuschauerraum, sieht die Aufführung und zugleich die totale (*topische*) Erfahrung der auf/in der Bühne installierten Zuschauer. Die Aufteilung des Publikums reflektiert so das „Schisma des Zuschauers“ (Hrvatín), der sein eigenes Erleben der Aufführung als integralen Bestandteil derselben nicht sehen kann. Nun ist Živadinov jedoch vorsichtig genug, diesen externen Beobachtern nicht die Position eines *Metazuschauers* zuzuweisen:

[...] in their viewing it is not a case of distanced observing, but rather one of an occasionally harmonised chorus of applauders; these are conducted by the director with instruction boards ('applause', 'strong applause', 'cheers'). With this ironic gesture he also withdraws from the postulation of the metaviewer, of the viewer of the viewer and of nothing more, while at the same time he preserves this utopic instance (the instance which has no place, but which endures). (Hrvatín, *The Body that Looks ...*)

Den a- oder u-topischen *Beobachtern* erlaubt Živadinov, ausgestattet mit Ferngläsern, auf den ersten Blick den ‚Rückzug‘ in ein ‚Außen‘ – in den klassischen Zuschauerraum. Dieses ‚Außen‘ wird jedoch umgehend dekonstruiert: Selbst den *Beobachtern* kann natürlich im Živadinovschen Gesamtprogramm keine Metaposition gewährt werden. Auch sie werden zu einem Teil der Aufführung, indem sie vom Regisseur durch Hochhalten von Schrifttafeln zu angemessenem Verhalten aufgefordert werden („Applaus“, „tosender Applaus“, „Begeisterung“, etc.).

Hier kommen nun mit der spezifischen Bearbeitung der Zuschauerkörper (Dirigierung, Platzierung in einer zellenförmigen Struktur) und mit der Thematisierung der Spaltung von Sehen/Gesehenwerden die Foucaultschen Kategorien der „gelehrigen Körper“,⁶³⁴ der Parzellierung des Kollektivkörpers und des „Panoptismus“ ins Spiel. Wie Foucault beschrieben hat, entwickelte die Disziplinargesellschaft zur Nützlichmachung der Körper bestimmte Methoden bzw. Disziplinen, die sich einer „durchgängigen Zwangsausübung“ bedienen, „die über die Vorgänge der Tätigkeit genauer wacht als über das Ergebnis und die Zeit, den Raum, die Bewegungen bis ins kleinste codiert“ (Foucault 1994, 175). Zur „Verteilung der Individuen im Raum“ (ebd., 181) finden folgende Techniken Anwendung (diese, wie auch die Techniken zur Entwicklung strikter Zeit- und Bewegungsregimes lassen sich mehr oder weniger stark ausgeprägt bei Živadinov wiederfinden): Zunächst erfolgt eine „bauliche Abschließung eines Ortes von allen anderen Orten“: die Klausur. Foucaults *Einschließungen* Kolleg, Kloster, Internat, Kaserne, Manufaktur und Fabrik entsprechen bei Živadinov die abgeschlossenen

⁶³⁴ „Gelehrig ist ein Körper, der unterworfen werden kann, der ausgenutzt werden kann, der umgeformt und vervollkommen werden kann“ (Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/ Main, 1994. 175).

Räume von Privatwohnungen, Theaterräumen (in Theaterräumen) und einer Raumwarte („Observatorium“). Die Ein- bzw. Abschließung ist jedoch in den Disziplinarapparaten, so Foucault, „weder durchgängig noch unverzichtbar noch hinreichend“ (ebd., 183). Hinzu kommt, zweitens, das Element der *Parzellierung*:

Jedem Individuum seinen Platz und auf jeden Platz ein Individuum. Gruppenverteilungen sollen vermieden, kollektive Einnistungen sollen zerstreut, massive und unübersichtliche Vielheiten sollen zersetzt werden. Der Disziplinarraum hat die Tendenz, sich in ebensoviele Parzellen zu unterteilen, wie Körper oder Elemente aufzuteilen sind. Es geht gegen die ungewissen Verteilungen, gegen das unkontrollierte Verschwinden von Individuen, gegen ihr diffuses Herumschweifen, gegen ihre unnütze und gefährliche Anhäufung: eine Antidesertions-, Antivagabondage-, Antiagglomerationstaktik. (Ebd.)



Abbildung 59:
Vortrag über die schlimmen Folgen des Alkoholismus in Fresnes
 (aus: Foucault, M.: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/Main, 1994)

Der Raum der Disziplinen ist, so Foucault, „im Grunde immer zellenförmig“ (ebd., 184). Die in *Überwachen und Strafen* publizierte Abbildung eines Vortrages über die „schlimmen Folgen des Alkoholismus“ im Hörsaal des Gefängnisses von Fresnes zeigt die Gefangenen in kleinen, voneinander abgetrennten Boxen, die nur den Blick nach vorne erlauben [Abb. 59]. Die Parallele zu Živadinovs Fixierung, Parzellierung und Ausrichtung des Zuschauerkollektivs ist erstaunlich.⁶³⁵ Auf die Parzellierung folgt nach Foucault, drittens, die *Zuweisung von Funktionsstellen*. Und viertens ist die Disziplin schließlich die „Kunst des Ranges“ und die „Technik der Transformation von Anordnungen“: In der Disziplin „sind die Elemente aus-

⁶³⁵ Ich danke Bojana Pejić (Berlin) für diesen Hinweis.

tauschbar, da sie sich durch ihren Platz in der Reihe und durch ihren Abstand voneinander bestimmen.“⁶³⁶ Der Rang ist „der Platz in einer Klassifizierung, der Kreuzungspunkt zwischen einer Linie und einer Kolonne, das Intervall in einer Reihe von Intervallen.“ Die Disziplin „individualisiert“ die Körper auf dieser Stufe „durch eine Lokalisierung, die sie nicht verwurzelt, sondern in einem Netz von Relationen verteilt und zirkulieren lässt.“

Letztendlich ist also, so können wir mit Foucault sagen, die „erste große Operation der Disziplin [...] die Errichtung von ‚lebenden Tableaus‘, die aus den unübersichtlichen, unnützen und gefährlichen Mengen geordnete Vielheiten machen“ (ebd., 190). Für Foucault wird daher das Bentham'sche *Panopticon* auch zum Modell für die Disziplinargesellschaft. In der panoptischen Gefängnisanlage ist „[j]eder Käfig [...] ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar“ (ebd., 257) – dies erinnert frappierend an die Toneinspielung eines Filmzitates in *Molitveni Stroj Noordung* (1993): „Vous êtes totalement seules“ –

Jeder ist an seinem Platz sicher in eine Zelle eingesperrt, wo er dem Blick des Aufsehers ausgesetzt ist; aber die seitlichen Mauern hindern ihn daran, mit seinen Gefährten in Kontakt zu treten. Er wird gesehen, ohne selber zu sehen; er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt einer Kommunikation. [...]. Die dicht gedrängte Masse, die vielfältigen Austausch mit sich bringt und die Individualitäten verschmilzt, dieser Kollektiv-Effekt wird durch eine Sammlung von getrennten Individuen ersetzt. Vom Standpunkt des Aufsehers aus handelt es sich um eine abzählbare und kontrollierbare Vielfalt; vom Standpunkt der Gefangenen aus um eine erzwungene und beobachtete Einsamkeit.⁶³⁷

Das *Panopticon* ist „eine Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden: im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden“ (ebd., 259). Die Hauptwirkung des *Pan-opticons* besteht in der „Schaffung eines bewussten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt“ (ebd., 258), denn die Erzeugung des Gefühls ständiger Überwachung „vermag [die] tatsächliche Ausübung [der Macht] überflüssig zu machen“ (ebd.). Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; „er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung“ (ebd., 260). Und wie um auf Živadinovs Behandlung des

⁶³⁶ Alle Zitate bis zum Ende des Absatzes Foucault 1994, 187.

⁶³⁷ Foucault 1994, 258. Alle Formen horizontaler Verbindung müssen unterdrückt werden. Darum, so Foucault, „treffen die Disziplinen die Vorkehrungen der Scheidewand und der Vertikalität; darum installieren sie zwischen den verschiedenen Elementen einer Ebene möglichst dichte Abschottungen; darum spannen sie enge Netze straffer Hierarchie: der inneren Widerstandskraft der Vielfältigkeit setzen sie das Verfahren der stetigen und individualisierenden Pyramide entgegen“ (Foucault 1994, 282).

Zuschauerkörpers, bzw. den potentiell totalitären Effekt des Niederreißens der ‚Rampe‘ zwischen Zuschauerraum und Bühne anzuspielen, schließt Foucault: „Wir sind nicht auf der Bühne und nicht auf den Rängen. Sondern eingeschlossen in das Räderwerk der panoptischen Maschine, das wir selbst in Gang halten – jeder ein Rädchen“ (ebd., 279).

Das Observatorium als orbitales Panopticon

Für die Premiere der ‘Kosmistischen Aktion’ *Noordung 1995 - 2045* 1995 im Mladinsko Gledališče in Ljubljana wurde ein spezieller, zweiteiliger Zuschauerraum gebaut. Er bestand aus einem für die Gruppe typischen Bodengestell, in das diesmal jedoch keine Zuschauer platziert wurden, sondern das nur den SchauspielerInnen als Bühne diente, auf, bzw. unter der sie sich bewegten, sowie aus einer sich hoch über dieser Bodenkonstruktion erhebenden mehrgeschossigen Kuppel. In dieser nahmen die Beobachter mit dem Kopf ins Innere der Kuppel ausgerichtet in liegender Position Platz und richteten den Blick über die Bodenkante nach unten auf die Bodenkonstruktion, auf die Köpfe der Schauspieler. Diese Kuppel, die an die oberste Etage von Vladimir Tatlins *Monument für die III. Internationale* (1921) erinnert,⁶³⁸ stellt gleichzeitig das Innere des Noordungschen *Observatoriums* dar und ähnelt im Grundriss entfernt einer von Bentham beschriebenen panoptischen Anlage. Die liegende Position der Zuschauer und der daraus folgende senkrechte Blick nach unten ermöglichen eine scheinbar der Schwerkraft entzogene Wahrnehmung. In einem vom Kozmokinetični kabinet Noordung avisierten zukünftigen Weltraumtheater wird das Publikum seinen Blick auf die Bühne wahrscheinlich noch in einem rechten Winkel zum Körper werfen – dieser muss jedoch nicht mehr notwendig nach unten gerichtet sein. Außerdem wird die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum insofern aufgehoben, als sich sowohl Schauspieler als auch das Publikum im *Observatorium* in der Schwerelosigkeit befinden werden. Birringer schreibt:

Živadinov becomes an engineer who constructs a new videodrome-theatre in which the audience will turn around its own axis, learning a new ‘circumvision.’ The theatre spaceship as *Gesamtkunstwerk* [...] is a crazed utopian model for an extraterritorial, orbital culture. Živadinov's actors unavoidably become ‘aliens’ themselves, following exactly the logic of what Slavoj Žižek has called the ‘impossible choice’, the logic of a pragmatic paradox. The same logic is at

⁶³⁸ Tatlins (modellgebliebenes) *Monument für die III. Internationale* bestand aus einer Zusammensetzung unterschiedlicher, in eine Spiralkonstruktion eingehängter und um ihre eigene Achse rotierender Formen: einem Quader, einer Pyramide und einer kleinen Kuppel, die einen Radiosender beherbergen sollte. Die Noordungsche Kuppel ist auch Teil des räumlichen Modells des *NSK Staates*: hier stellt sie eine abnehmbar mobile Kuppel dar, die über dem *Staat Generator* angebracht ist. Vgl. das Raummodell unter <<http://www.ljudmila.org/embassy>>.

work in the spaceship itself: it is a theatre that literally moves its audience. It will produce a visceral-emotional *alienation affect*.⁶³⁹

Živadinov bearbeitet den kollektiven Körper der Zuschauer und der Akteure durch seine konsequente Unterwerfung unter die von Foucault beschriebenen Techniken zur Verteilung der Individuen im Raum (Einschließung, Parzellierung, Funktionalisierung) und zur Ordnung in der Zeit (vgl. die vertraglich besiegelte Verpflichtung der Tänzer/Schauspieler, bis zu ihrem Tod an den Wiederholungen des Stückes teilzunehmen). In der letzten Wiederholung von *Noordung 1995-2045* kulminiert im Jahr 2045 das, was sich bereits in den 1980er Jahren in den Projekten des Gledališče Sester Scipion Nasice und des Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* als totale Inanspruchnahme des Publikums und der Akteure angekündigt hatte. Indem das Kosmokinetische Kabinett Noordung Publikum und Akteure nicht nur symbolisch, sondern real in ein sich um seine eigene Achse drehendes, orbitales Theater ('Observatorium') in eine 35 900 km hohe Erdumlaufbahn bringt, geht Živadinov jedoch hinsichtlich der Techniken zur Organisation des Raumes und der Zeit deutlich über Foucault hinaus: Mit der Ausweitung auf den Weltraum und in die Zukunft lassen sich Ausdehnungstendenzen erkennen, die im orbitalen Panopticon ihre konsequente Zuspitzung erfahren (bezeichnenderweise beobachtet das von Noordung eigentlich für die Weltraumobservation entwickelte 'Observatorium' dann weniger das Außen, als das eigene Innere). Dementsprechend fühlt sich Birringer

increasingly uncomfortable with the total control that his theatre architectonic exerts over the audience on both sides, topical and u-topical. The overcoming of the stage/ audience separation in the projected rotational or orbital wheel could also be seen as the suffocating experience of being taken hostage by a master-director; his plans for the 1995-2045 project are radically exclusionary (with indoctrinating overtones), since it is apparently designed for an audience of young Slovene school children who will be the only spectator-observers of this opus for the next fifty years. (Birringer 1996, 150)

Die in den früheren Aufführungen ansatzweise vollzogene Aufhebung der Trennung von Akteuren (Bühne) und Publikum (Zuschauerraum) wird in der kollektiven Schwerelosigkeit schließlich total. Michael Benson schreibt in seinem Bericht über den ersten Parabelflug des Kosmokinetischen Kabinetts Noordung, der Mitte Dezember 1999 in der Nähe von Moskau stattfand:

⁶³⁹ Birringer 1996, 156. Er bezieht sich auf Žižek, Slavoj: *Tarrying with the Negative*. Durham, 1993. 237.

[T]he fascinating thing about this theater is that a century of striving to break down the experiential barrier between audience and spectator – attempts made in multiple ways, and in multiple media – was validated so effectively, at one stroke, when the zero-G[ravity] kicked in. [...] When it comes to the zero gravity ‘scenes’, my ‘identification’ with the situation of the actors was so total that I became an incontrovertible part of the piece of art myself, in the sense that I lost a good part of my ability to follow what they were doing. [...] the attention directed by the audience towards the actors [...] varies from something approximating that of a ‘normal’ audience watching avant-garde theater to, again, total identification with the event and situation created in that theater. When I flew up to join the spinning, kinetic, angelic cloud of turning, shifting people, there was no question of difference; it was pure shared experience.⁶⁴⁰

Genauso gut ist allerdings auch vorstellbar, dass die Einlösung des utopischen Anspruchs nicht in Freiheit mündet, sondern unvermittelt umschlägt in eine unerträgliche, weil totale/totalitäre Kontrolle des Raumes und der Körper durch den ‚Großen Lehrer-Astronauten‘ Živadinov. Das Gesamtkunstwerk könnte außerdem auch in ganz banaler Weise zu einem klaustrophobischen, totalitären Innen werden: Man wird sich diesem nicht entziehen können, man wird nicht einfach aussteigen können, denn draußen wird ein tödliches Vakuum herrschen.

⁶⁴⁰ Benson, Michael: A Look Back at Day Zero. In: *Syndicate*, 22.12.1999.

4.4. Dialog als Zerstörung, Zerstörung als Dialog:

Wiederholung/ Überschreibung als terroristisches Palimpsest und als dialogische „countersignature“ (Aleksandr Brener)

Als Anfang Mai 2002 die Ausstellung *Iconoclash - Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* am Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe eröffnet wurde, hing in der von Dario Gamboni kuratierten Sektion ein anonymes Foto, das Aleksandr Breners Übersprühung von Kazimir Malevičs *Suprematisme 1920-1927* mit einem grünen Dollarzeichen Anfang Januar 1997 im Amsterdamer Stedelijk Museum dokumentierte.⁶⁴¹ Nun also, fünf Jahre später, war das Ergebnis von Breners Aktion (wenn auch nur als Foto) endlich im Museum angekommen – ein Ansinnen, das noch 1997 für Empörung gesorgt hatte.⁶⁴² Rudi Fuchs, Direktor des Stedelijk Museum in Amsterdam, reagierte damals ziemlich ungehalten auf die Anfrage des Präsidenten der Wiener Sezession, den geschändeten Malevič aus der Sammlung seines Museums für eine Ausstellung über den russischen Aktionismus (*It's a Better World. Russischer Aktionismus und sein Kontext*) auszuleihen.⁶⁴³ Das Ölbild von Kazimir Malevič werde zur Zeit restauriert, antwortete Fuchs, aber vielleicht könne Aleksandr Brener als Ersatz dafür ein Dollarzeichen auf Klimts Beethovenfries in der Wiener Sezession spraysen.⁶⁴⁴ So verständlich diese Reaktion des Museumsdirektors ist, greift sie doch hinsichtlich der Motive Aleksandr Breners zu kurz. Weder das Objekt noch der Ort waren willkürlich gewählt.

Erinnern wir uns: Aleksandr Brener sprüht am Morgen des 4. Januar 1997 im Stedelijk Museum in Amsterdam ein grünes Dollarzeichen auf Kazimir Malevičs *Suprematisme 1920-1927* (dieses zeigt ein weißes Kreuz auf weißem Grund) [Abb. 13]. Er begibt sich anschließend zur Aufsicht und sagt, gerade sei ein Bild beschädigt worden. Gefragt, ob er das getan habe, sagt er: Ja. Er wird verhaftet und sagt kurz darauf in einem Verhör, dass er ein Künstler

⁶⁴¹ *Iconoclash - Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*. 4.5. – 1.9.2002. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe <[http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$57](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$57)>.

⁶⁴² „Die der Zerstörung von Kunst innewohnende Illegitimität schließt aus, dass reale Angriffe auf Meisterwerke als gültige künstlerische Eingriffe anerkannt werden“ (Gamboni, Dario: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*. Köln, 1998. 276).

⁶⁴³ Georg Witte bezeichnet diese Anfrage nicht zu Unrecht als ein ‚Paradestück des Zynismus‘: „Unabhängig von aller Diskussion über die Legitimität dieser Aktion, ist dieser Vorschlag in der Tat ein Paradestück des Zynismus. Er bezeugt eine geradezu kannibalische Gier des Kunstbetriebs nach neuem ‚Fleisch‘, auch dann, wenn es noch gar nicht gar ist. Und es klingt fast so, als wäre von den Machern der Ausstellung vorher ein Auftrag an Brener ergangen“ (Witte, Georg: *Kunst als Strafe für Kunst. Vom Eifer des Vollzugs im Moskauer Aktionismus*. In: Koch, Gertrud/ Sasse, Sylvia/ Schwarte, Ludger (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München, 2002. 171-188).

⁶⁴⁴ Vgl. Theis, Bert <<http://www.galrev.com/material/seiten/Brener-neu.htm>>.

sei und dass seine Tat eine Performance gewesen sei, durch die er seinen Protest gegen „corruption and commercialism in the art world“⁶⁴⁵ ausdrücken wolle. Brener kommt in Untersuchungshaft und wird am 26. Februar 1997 vom Amsterdamer Strafgericht zu zehn Monaten Gefängnis und zwei Jahren Bewährung verurteilt.⁶⁴⁶ Er sitzt die Strafe im Gefängnis De Zwaag in Hoorn ab (er bleibt letztendlich nur ein paar Monate in Haft, da das Gericht die Hälfte der Strafe aufhebt und Brener die Zeit in Untersuchungshaft angerechnet wird).



Abbildung 13:
Aleksandr Brener, Übermalung des Malevič, Stedelijk Museum,
Amsterdam, 1997, Fotografie

Aleksandr Brener ist zusammen mit Oleg Kulik, Anatolij Osmolovskij,⁶⁴⁷ Avdej Ter-Ogan'jan⁶⁴⁸ und anderen ein Hauptvertreter des sogenannten Moskauer Aktionismus der 1990er Jahre.⁶⁴⁹ Der in der post-sowjetischen Zeit entstandene Moskauer Aktionismus unter-

⁶⁴⁵ Brener, Aleksandr. Zit. in: Hagman, Jacqueline: Stedelijk visitor defaces Malevich painting. In: *Bulletin des Stedelijk Museum*. Amsterdam, 1997 <<http://www.stedelijk.nl/eng/bulletin/1997/brener.html>>.

⁶⁴⁶ Während der zwei Jahre Bewährungszeit ist es Brener untersagt, das Stedelijk Museum zu betreten. Außerdem muss Brener der Stadt Amsterdam die Restaurierungskosten von Dfl. 15,000 ersetzen. Zusätzlich wurde seine Sprühdose „Gartengrün“ beschlagnahmt (vgl. Hagman 1997).

⁶⁴⁷ Anatolij Osmolovskij war Mitglied der Gruppe ÉTI (*Diese*, oder: *Ékspropriacija Territorii Iskusstva*), die 1991 den ersten exhibitionistischen Auftritt auf dem Roten Platz in Moskau „hinlegten“: Die Gruppe bildete mit ihren Körpern das Wort „chuj“, das im Mutterfluch den Penis bezeichnet. Später ließen sich die Künstler mit heruntergelassenen Hosen vor dem Hintergrund des beim Putsch abgebrannten Weißen Hauses fotografieren. Das Foto erschien als Titelbild der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Radek*. Vgl. hierzu auch das Kapitel 5.2. der vorliegenden Arbeit.

⁶⁴⁸ Avdej Ter-Ogan'jan ist 1998 durch seine Zertrümmerung von billigen Ikonenreproduktionen auf der Moskauer Kunstmesse (Projekt *Junyj bezbožnik, Junger Gottloser*), den dadurch ausgelösten Skandal und die darauffolgende Gerichtsverhandlung bekannt geworden. Vgl. zuletzt: Witte 2002.

⁶⁴⁹ Vgl. allgemein zum Moskauer Aktionismus: Degot', Ekatarina: Moskauer Aktionismus: Selbstbewusstsein ohne Bewusstsein. In: *Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*. Ostfildern, 1995. 152-159; Degot', Ekatarina: Terroristischer Naturalismus. In: *Springer. Hefte für Gegenwartskunst*. September 1995. 23-29; Bakstejn, Joseph: Der russische Aktionsmus. In: *It's a Better World. Russischer Aktionismus und sein Kontext*. Kat. Wien, 1997. 15-16; Degot', Ekatarina: *Terrorističeskij*

scheidet sich radikal von dem ihm vorausgehenden Moskauer Konzeptualismus der 1970er Jahre, in dem das Semiotische und die Dokumentation überwogen.⁶⁵⁰ Sven Spieker beschreibt den Unterschied zwischen Moskauer Konzeptualismus und Moskauer Aktionismus als einen Übergang von den Archiven des Konzeptualismus zu den Anti-Archiven des Aktionismus. Die so genannte Aktionskunst der späten 1990er Jahre lehnt „nicht nur die akribische Ordnung der konzeptualistischen Archive (Kabakov), Karteien (Rubinštejn), Videotheken (*Medizinische Hermeneutik*) und Alphabete (Prigov) ab[...], sondern [,verwirft'] auch die in ihnen gesammelten Objektrelationen buchstäblich“ (Spieker 2001, 296). Nachdem er in der ersten Hälfte der 1990er Jahre verschiedene „terroristische“ Aktionen in Moskau durchgeführt hatte,⁶⁵¹ wurde Aleksandr Brener durch die Zerstörung eines Kunstwerkes des amerikanischen Künstlers Wenda Gu während der *Interpol*-Ausstellung in Stockholm 1996 international bekannt. Brener begründete seine Attacke mit der Nichteinhaltung von gemeinsam erarbeiteten Regeln vor allem durch Jan Åman und Wenda Gu (wie zum Beispiel der Regel, keine ‚normalen‘ Werke auszustellen, sondern nur Arbeiten, die in einem gemeinsamen Prozess mehrerer Künstler entstanden seien). Die darauf folgenden, extrem polarisierten Diskussionen waren jedoch nicht nur auf Breners Aktion, sondern auch auf einen „Open Letter to the Art World“ zurückzuführen, der von den westeuropäischen *Interpol*-Teilnehmern verfasst worden war und in dem den russischen Teilnehmern, namentlich Viktor Misiano (Misiano war zusammen mit dem Schweden Jan Åman Co-Kurator der Ausstellung), Aleksandr Brener und

Naturalizm. Moskva, 1998; Majer, Chol't: Performans kak nasilie. In: *Chudožestvennyj žurnal* 19-20 (1998). 22-25; Spieker, Sven: Ekstasen der Kritik ohne Objekt. Zur verworfenen Moskauer Aktionskunst. In: Weitlauer, Wolfgang (Hg.): *Kultur Sprache Ökonomie [Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 54]*. Wien, 2001. 289-310; Witte, Georg: Kunst als Strafe für Kunst. Vom Eifer des Vollzugs im Moskauer Aktionismus. In: Koch, Gertrud/ Sasse, Sylvia/ Schwarte, Ludger (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München, 2002. 171-188.

⁶⁵⁰ So die These von Holt Meyer. Vgl. Majer, Chol't: Performans kak nasilie. In: *Chudožestvennyj žurnal* 19-20 (1998). 22-25.

⁶⁵¹ Zu den bekanntesten gehören wohl die Aktionen aus den Jahren 1994/1995: Aleksandr Brener entleerte sich im Museum vor einem Gemälde von Vincent van Gogh während er wiederholte: „Vincent, Vincent!“ Brener und Gutov ließen bei einer Ausstellung offiziell anerkannter Jungkünstler einen Nebelkörper platzen und brüllten „Russland im Nebel!“. Brener rannte nackt in einer großen Ausstellung renommierter moderner westlicher Kunst in Moskau herum mit dem Schrei „Warum hat man mich hier nicht teilnehmen lassen!“. Brener protestierte gegen den Tschetschenien-Krieg, indem er in Boxershorts und Boxhandschuhen auf dem Roten Platz auftauchte und Boris Jeltsin zum Zweikampf aufforderte. In einer anderen Aktion versuchte er, in das Verteidigungsministerium zu kommen, um dem Minister Hausschuhe anzuziehen, oder den Kreml zu betreten, um die Macht zu ergreifen. Er protestierte gegen diktatorische Zustände, indem er eine Ketchup-Flasche gegen die Fassade der Weißrussischen Botschaft in Moskau schleuderte. Er versuchte bei Frostwetter vergeblich, unter dem Puškin-Denkmal mit seiner Frau zu kopulieren und störte eine Lesung von Dmitrij Prigov mit den Worten „Es brennt, es brennt!“. Eine Lesung von Evgenij Evtušenko störte er mit den Worten „Ruhe, meine Mutter will schlafen!“. Ekatarina Degot' schreibt daher 1995, auch mit dem Blick auf andere Künstler des Moskauer Aktionismus: „Performance wurde im Moskau der letzten Jahre zu einem fast terroristischen Genre“ (Degot', Ekatarina: Terroristischer Naturalismus. In: *Springer. Hefte für Gegenwartskunst*. September 1995. 23-29).

Oleg Kulik „hooliganism“, „skinhead [and] totalitarian ideology“ vorgeworfen wurden.⁶⁵² Ungefähr ein Jahr nach der völlig im Chaos versunkenen Ausstellungseröffnung von *Interpol* (Čufer und Misiano nennen sie ironisch *The Art Exhibition which divided East and West*⁶⁵³) machte Brener mit der Übersprühung des Malevič-Bildes im Amsterdamer Stedelijk Museum und seiner Verhaftung erneut von sich reden. Die darauf folgenden Diskussionen waren im Westen wie auch in Russland wieder von extremer Polarisierung gekennzeichnet: Während die eine Seite von einem heroischen Akt und dem Recht auf freie Meinungsäußerung sprach (und nicht zuletzt Breners Aktion als Kunst bezeichnete⁶⁵⁴), sah die andere Seite nur kriminelle Effekthascherei und Vandalismus.⁶⁵⁵ Neben seiner Tat wurde Brener unter anderem vorgeworfen, die Wahl des Ortes von der in den Niederlanden vergleichsweise liberalen Rechtspraxis abhängig gemacht zu haben. Die hohen Strafmaße und die Zustände in amerikanischen Gefängnissen hätten, so Rainer Ganahl, Brener davon abgehalten, die Aktion in einem Museum in New York durchzuführen.⁶⁵⁶

⁶⁵² Zahm, Oliver/Fleiss, Elein/Åman, Jan et al.: An Open Letter to the Art World. In: Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/ Moscow, 2000, 22-24. Vgl. dazu auch Misiano, Viktor: Response to the Letter to the Art World. In: Čufer/Misiano 2000, 25-27; Misiano, Viktor: *Interpol – The Apology of Defeat*. In: Čufer/Misiano 2000, 43-57.

⁶⁵³ Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/Moscow, 2000.

⁶⁵⁴ So z.B. Vogel'nik, Borut: Exchange Value and the Act of Destroying Artifacts. In: Čufer/Misiano 2000, 85-91; Čufer, Eda/Dorđević, Goran/IRWIN: Letter of Support. In: *Syndicate*. 14.2.1997 (auch in: Čufer/Misiano 2000, 77-81).

⁶⁵⁵ Die Diskussion wurde sowohl in Printmedien, wie zum Beispiel Tageszeitungen geführt, als auch auf Mailinglisten, wie zum Beispiel *Nettime* und *Syndicate*. Vgl. zum Beispiel Sokolov, Alexander: Barbarentat in Amsterdam. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 10.1.1997; Sokolov, Alexander: Zerstörung aus Leidenschaft. Alexander Breners heiliger Krieg gegen die Kunstszene. In: *Süddeutsche Zeitung*. 1./2.2.1997; Benson, Michael: Alexander Brener Trial Report. In: *Syndicate*. 12.2.1997 <<http://www.bodyproject.net/kinetikon/brener.htm>>; Čufer, Eda/Dorđević, Goran/IRWIN: Letter of Support. In: *Syndicate*. 14.2.1997 (auch in: Čufer/Misiano 2000, 77-81); Ganahl, Rainer: Brener & Flash Art – Terrorism and Naiveté. In: *Syndicate*. 19.5.1997 (auch in: Čufer/Misiano 2000, 99-103). Zur gegenwärtigen Situation in Petersburg nach Alexander Breners Rückkehr im Mai 2002 und zu den anhaltenden Diskussionen: Jung, Marta: Der Kampf des Jahrhunderts im ‚Herrenlosen Hund‘. In: *arteria.ru*. 20. Juni 2002 <http://www.arteria.ru/eng_de_2002/de20_06_2002_1.htm>.

⁶⁵⁶ Vgl. Ganahl, Rainer: Brener & Flash Art – Terrorism and Naiveté. In: *Syndicate*. 19.5.1997 (auch in: Čufer/Misiano 2000, 99-103); vgl. auch *Blitzreview* <<http://blitzreview.de/b-289.html>>. Alexej Shulgin schrieb auf der Mailingliste *Nettime*: „while progressive part of mankind follows alexander brener's heroical fight with corrupted art market system and writes letters in his support, some critical replies on his stedelijk piece of performance have appeared. dmitrij prigov, whose works brener used to sharpen his skill on before stedelijk climax (and whose opinion therefore can be biased) says that he likes the performance idea (!) but thinks that the piece itself is very much of compromise. according to prigov, brener should have done it at the greatest temple of venal art - the museum of modern art in new york and then confront the dollarland's system of justice. there is also another opinion - that brener had chosen wrong painting to put the dollar sign on. malevich's 'black square' which is being shown at the tretjakov gallery in moscow is proposed as the most appropriate (both ideologically and esthetically) candidate. though brener's critics admit that no any work of art doesn't worth close acquaintance with russian prison system which still bears too many features of that of malevich time.“ (Shulgin, Alexej: some criticism on brener's artwork. In: *Nettime*. 17.2.1997).

Es gibt im Moskauer Aktionismus einen speziellen „Aktionismus der Kunstbestrafung“⁶⁵⁷ und allgemein eine „Präsenzphase“, eine „Ekstase des ‚Augenblicks‘“ (Witte 2002, 180) und einen „Absolutismus der Tat“ (ebd., 181), der sich in seiner Un(ver)mittelbarkeit gegen jegliche Form von Repräsentation richtet (übrigens auch gegen die politische Wirklichkeit der repräsentativen Demokratie in den frühen 1990er Jahren in Russland).⁶⁵⁸ Dieser Unmittelbarkeit entspricht der anti-archivarische, gegen das Archiv (der Konzeptualisten) gerichtete Impuls der neuen Moskauer Aktionskunst (vgl. Spieker 2001). Im anti-semiotischen ‚Anarchi(v)e‘ der Aktionisten verbinden sich Anti-Archiv und Anarchie. Aleksandr Brener, als Apologet der Unmittelbarkeit, schreibt: „Vozdejstvie, podlinnie vozdejstvie sejčas možet okazat’ tol’ko dejstvie. To est’ novoe Raspjatie.“⁶⁵⁹ („Wirkung, echte Wirkung kann heute nur noch die Tat erzielen. Das heißt eine neue Kreuzigung“). Der Aktionismus ist jedoch, wie Georg Witte schreibt, „nicht nur reine Tat, er ist – von Antonin Artaud bis Aleksandr Brener – Tat *gegen* die Form, und damit gegen das Objekt als Träger, als Substrat der Form“ (Witte 2002, 180). Aleksandr Breners Übersprühung von Kazimir Malevičs *Suprematisme 1920-1927* ist eine solche Tat gegen die Form. Es handelt sich um eine direkte Aktion, um ein äußerst aggressives, ‚terroristisches‘ Palimpsest, eine buchstäbliche Überschreibung, kurz: eine Handlung, die eine bleibende Stigmatisierung des Bildes zu Folge hat: „[Brener] hat geradezu die Stigmatisierung als solche ins Zentrum seiner Aktion gesetzt. Ein Zeichen, ein ‚Mal‘ prangt auf der Haut eines Bildes, und alle Versuche, es gänzlich abzuwaschen, schlugen fehl“ (ebd., 183f.). Zwar konnte die grüne Farbe von der Oberfläche des Bildes getilgt werden – in den Craqueluren des Bildes jedoch sind die (für den Museumsbesucher allerdings unsichtbaren) Spuren nicht restlos zu entfernen, ohne das Bild zu beschädigen. „Es blieb eine nichttilgbare Spur [...] einer Verwundung (einer chemischen Ätzung), bewusst zugefügt von einem gezielt gegen dieses Objekt agierenden Menschen: ein Stigma“ (ebd., 184).

Doch wer oder was wird stigmatisiert? Gegen wen oder was richtet sich die Tat? Interessieren soll hier nicht die Frage nach der Gewalt allgemein⁶⁶⁰ oder nach der allgemeinen Gewalt gegen und der Zerstörung von Kunst,⁶⁶¹ sondern die Frage nach dem Adressaten und

⁶⁵⁷ Witte 2002 zu Avdej Ter-Ogan’jan 1998.

⁶⁵⁸ Vgl. Degot’, Ekatarina: Terrorističeskij naturalizm. Iskusstvo v nelegitimnoj zone. In: Dies.: *Terrorističeskij Naturalizm*. Moskva, 1998. 69-83.

⁶⁵⁹ Brener, Aleksandr: Poslednjaja istoma, in: *Art-Azbuka* <http://www.gif.ru/azbuka/brener_posl_istoma.htm>.

⁶⁶⁰ Vgl. zur Frage der Gewalt Witte 2002, Spieker, Aktionskunst 2001 sowie die Diskussion zwischen Meyer 1998 und Uffelman, Dirk: „Èto svoevolie faktografično“ - Brener, Kulik und Gewalt als Kunst. Unveröffentlichtes Typoskript. Tübingen, 1999. Bezugspunkt in dieser Diskussion ist Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. II. 1. Frankfurt/Main, 1980. 179-203.

⁶⁶¹ Vgl. allgemein zu Vandalismus, Ikonoklasmus und zur Zerstörung von Kunst: Ward, Colin (Hg.): *Vandalism*. London, 1973; Warnke, Martin: *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. Frankfurt/Main, 1977; Freed-

den symbolischen Bündnissen, die für die Ausführung dieser Tat geschlossen werden bzw. die sich in ihr bilden. Mit Gamboni ließe sich zunächst einmal sagen, dass es sich bei Breners Sprühaktion um eine Beschädigung, nicht aber um die Zerstörung eines Kunstwerkes handelt: „[E]in Werk kann mit der Absicht ‚beschädigt‘ und gerade nicht ‚zerstört‘ werden, damit es Zeugnis ablegt von der Gewalt, die ihm zugefügt wurde, und der Schändlichkeit all dessen, womit man [der Täter] es in Verbindung brachte“.⁶⁶² Träger eines Stigmas kann nur ein beschädigtes, nicht aber ein zerstörtes Kunstwerk sein. Auf wen zeigt nun aber dieses Stigma? Wessen ‚Schuld‘ soll es anzeigen? Man könnte meinen, die Tat richte sich gegen Malevič. Dafür sprechen wiederholte Bemerkungen von Brener selbst, in denen er Malevič und Tatlin (und auch die Konzeptualisten) als (westliche) „Doppelagenten“ bezeichnet. Sein Text *I Am Spending the Night in Brooklyn*,⁶⁶³ datiert auf den 2. Oktober 1996, enthält bereits Formulierungen und Topoi, wie Brener sie auch im Amsterdamer Prozess im Februar 1997 verwenden sollte:

I am spending the night in Brooklyn, gathering my strength to raise up Russian art. Russian art is a heavy stone, but within it lies a red, beating heart. Russian art was created not by Malevich and Tatlin, but by Khlebnikov and Filonov, and I do not know of any greater artists. Filonov and Khlebnikov thought of art as a path, as a righteous and a just activity, as ‘art of the people,’ as work bringing to light both truth and falsehood, as authentically coming to understand the world. Khlebnikov ran off the mercenary Marinetti, and when he understood that the revolution had been cut short, he departed from hypocrisy into the wilderness, and children ran after him. He spoke in the language of all living things, even those which had long ago bitten off their tongues. Filonov was a heretic and an honorable man. He removed, layer by layer, human skins, revealing improbable rot and purity. Neither of them was a coward, and they channeled their thoughts using a powerful form.

berg, David: *Iconoclasts and their Motives*. Maarssen, 1985; Pickshaus, Peter Moritz: *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*. Reinbek, 1988; Chartier, Didier A.: *Les créateurs d'invisible. De la destruction des œuvres d'art*. Paris, 1989; Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München, 1995; Demandt, Alexander: *Vandalismus. Gewalt gegen Kultur*. Berlin, 1997; Gamboni, Dario: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*. Köln, 1998.

⁶⁶² Gamboni 1998, 19. In dem Kapitel „Anschläge in Museen und Pathologie der Täter“ (198-220) erwähnt Gamboni als psycho(patho)logische Erklärungen u.a. Geltungssucht, Wunsch nach Publizität, aber auch Ignoranz, etc. Er unterscheidet außerdem zwischen additiven (durchgeführt zum Beispiel mit Lippenstift, Farbe) und subtraktiven (zum Beispiel durch Schnitte mit Messern) Eingriffen in Kunstwerke (Gamboni 1998, 200).

⁶⁶³ Brener, Alexander: *I am spending the night in Brooklyn*. In: Ders.: *Transnationala*. London, 1996. <http://utopia.knoware.nl/users/like_art/b_trans.htm>. Dieser schmale Sammelband enthält Texte von Aleksandr Brener, die zwischen Juli und Oktober 1996 entstanden sind. Der erste Teil umfasst unter dem Titel ‚Transnationala‘ sieben Gedichte („Atlanta“, „Richmond, Virginia“, „Chicago“, „San Francisco in the 21st Century“, „You Won't Find Shalamov in Seattle“, „Kansas“, „Freedom in Illinois“), die während des einmonatigen Reiseprojekts der Gruppe IRWIN durch die Vereinigten Staaten (*Transnacionala. A Journey from the East to the West, Juli 1996*) entstanden sind. Teilnehmer waren: Aleksandr Brener, Vadim Fiškin, Jurij Lejderman, Michael Benson, Eda Čufer und die fünfköpfige IRWIN-Gruppe. Vgl. die umfassende, von Eda Čufer bearbeitete und herausgegebene Dokumentation: *Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art: a project by IRWIN*. Ljubljana, 1999. Vgl. auch die *Transnacionala* Website: <<http://www.kud-fp.si/%7Elukap/transnacionala/>>.

Speaking frankly, I do not know of a single task set for himself by an artist in the West that compares with this. Perhaps only Artaud. Artists – completely insignificant both socially and ethically – cannot even think of their profession as a path, as a service. And what is this conceptualist garbage? These double agents have plunged Russian art into a monstrous, pathetic, and contentless pseudo-existence.

I see myself as the heir of the serious and joyous work of Khlebnikov and Filonov. And this is not anachronism, not spoiled modernism, and not even avant-garde-ism, but simply clear and methodical work, the realization of principles and ideas which, under the influence of the world, mature inside a person and require careful handling. And this work must be done without flashiness, without stylistic fuss, without indulging the fashion of the moment, that is, having put an end to the slowly progressing gonorrhea that is called modern art. (Brener 1996)

Diese Bemerkungen⁶⁶⁴ könnten uns also zu der Annahme verleiten, Brener wolle mit seiner Sprühaktion den Künstler Malevič stigmatisieren – und diesen mit der Stigmatisierung des Bildes bestrafen. Breners Aussagen im Amsterdamer Prozess sprechen jedoch eine ganz andere Sprache. Jetzt, und auch in späteren Publikationen, bezeichnet Brener seine Aktion als „Kritik am Kunstmarkt und, noch allgemeiner, an den Praktiken der weltweiten Großfinanz“ (Spieker 2001, 304). In *Obossannyj pistolet*⁶⁶⁵ (*Beschissene Pistole*) schreibt er, dass seine Tat ein „Anzeichen für [seine] wachsende Ungeduld und [seinen] Hass auf die Macht des Geldes und seiner Handlanger in der Kultur“⁶⁶⁶ sei. Das Museum und seine Sammlungen seien „eine der wichtigsten Bastionen der kulturellen Macht in unserer Zeit“ und die Bilder Malevičs demzufolge „eines der wichtigsten [...] Zeichen des zeitgenössischen Kunst-Business“ (ebd.). Mit seiner Sprühaktion wollte sich Brener nach seinen eigenen Worten „offen zu [seinem] Hass auf diese Art von kultureller Macht und Herrschaft [...] bekennen“ (ebd.). Die Stigmatisierung (Brener bezeichnet seine Tat auch als einen „Schrei“) richtet sich demzufolge nicht gegen Malevič, sondern gegen das westliche Kunstsystem mit seinen Strukturen („[t]he institutions dealing with art are not respectable“⁶⁶⁷), das sich, seiner eigenen Logik folgend, selbst der Radikalität eines Malevič bemächtigt und so zum Scheitern der Avantgarde beigetragen habe.⁶⁶⁸ Der Wiederherstellung dieser Radikalität habe, so Breners Selbstkommentar

⁶⁶⁴ Brener machte ähnliche Aussagen in einem Video, das 1997 in der Ausstellung *It's a Better World. Russischer Aktionismus und sein Kontext* in der Wiener Secession zu sehen war.

⁶⁶⁵ Brener, Aleksandr: *Obossannyj pistolet*. Moskva, 1998. Das Buch beinhaltet vor allem Texte, die Brener während seiner Haft in Holland schrieb.

⁶⁶⁶ Brener 1998, 17-18. Zit. n. Spieker, Aktionskunst 2001, 304.

⁶⁶⁷ Brener, Aleksandr. Zit. in: Benson, Michael: Alexander Brener Trial Report. In: *Syndicate*. 12.2.1997 <<http://www.bodyproject.net/kinetikon/brener.htm>> [16.10.2002].

⁶⁶⁸ Während der Gerichtsverhandlung erklärte Brener sein Vorhaben: „I wanted to nail the dollar sign to the cross, just like Jesus.“ (Brener, Aleksandr. Zit. in: Hagman, Jacqueline: Stedelijk visitor defaces Malevich painting. In: *Bulletin des Stedelijk Museum*. Amsterdam, 1997 <<http://www.stedelijk.nl/eng/bulletin/1997/brener.html>>). An einem anderen Ort sagt Brener: „The cross is a symbol for suffering, the \$ a symbol of trade and merchandise. On humanitarian grounds are the ideas of Jesus Christ of higher significance than those of money. What I did WAS NOT against the painting, I view my art as a dialogue with Malevich“ (sic) <<http://www.heck.com/nsk/nsknews.html>>. Zit. n. Witte 2002, 185.

während des Prozesses, seine Aktion gegolten. Georg Witte fasst Breners Argumentation wie folgt zusammen:

Er, Brener, sei der Vollender, der Vollstrecker der ursprünglichen Intention Malevičs, der mit seiner Kunst die kapitalistische Welt habe verändern wollen. Seine Graffiti stehe in dieser Tradition, denn jetzt erst sei der eigentliche Sinn des Bildes wiederhergestellt. Das ist eine bemerkenswerte Volte in der ganzen Affäre: denn damit straft Brener nicht Malevič, er straft *mit* Malevič. Er wiederholt einen Gestus Malevičs, der durch den Akt dieser Wiederholung erst seinen wahren Charakter erfährt, erst zu sich kommt in seiner wahren Qualität: nämlich der Qualität des Strafens. Indem Brener das Bild ‚straft‘, partizipiert er nur an der strafenden Potenz dieses Bildes, jedes wahren Bildes. Und mehr noch: Indem Brener das Bild ‚straft‘, dekretiert er es erst zum Strafenden, *bestraft es zur Strafe*. (Witte 2002, 184f.)

Brener behauptet außerdem, er habe nur einen ‚Dialog‘ mit Malevič geführt. „Das aber ist die eigentliche ‚Grausamkeit‘: Denn dieser Dialog wird über eine *Tat* geführt, und wird *über das Bild hinweg* geführt“ (ebd., 185). Dieser „dichtere“, „höhere Dialog“ (ebd.) setzt sich über das Bild hinweg, bedarf des Bildes auch gar nicht mehr (und nimmt so, um mit Witte zu sprechen, teil am Projekt gegenstandslose Kunst). Brener erklärt seine Tat zu einem symbolischen Akt („My act wasn't violent but symbolic“⁶⁶⁹, „I am a very honest artist and came to the Stedelijk Museum with very honest intentions. [...] My motives were very pure, believe me, I did it not as an act of destruction but as a pure deed“⁶⁷⁰), den er ausdrücklich mit der *Guernica-Aktion* von Tony Shafrazi vergleicht.⁶⁷¹ Shafrazi, ein in New York lebender Iraner, hatte am 28.2.1974 im New Yorker Museum of Modern Art die Worte „KILL LIES ALL“ auf Picassos *Guernica* gesprüht und dies als eine Kunstkaktion gegen den Vietnam-Krieg ausgegeben. Brener zieht also eine Parallele zwischen Shafrazis Aktion und seiner eigenen: So, wie die Intention von Picassos Anti-Kriegs-Bild von Shafrazi für den eigenen Protest gegen den Vietnam-Krieg appropriiert wurde, entspricht (vermeintlich) auch Breners radikale Aktion der ursprünglichen, gegen museale und monetäre Strukturen gerichtete Radikalität von Malevič. Brener schreitet also, wie Shafrazi, „*mit* dem anderen Künstler, in dessen Geiste – über das Bild hinweg“ – zur „kon-intentionale[n] *Tat*“ (Witte 2002, 185). Es handelt sich somit bei Breners Amsterdamer Sprühaktion nicht (nur) um eine einfache ‚Verwerfung‘ Malevičs durch das reduzierte, „ausgestrichene, objektlose Null-Subjekt“ Aleksandr Brener, symbolisiert

⁶⁶⁹ Brener, Aleksandr. Zit. in: Witte 2002, 185.

⁶⁷⁰ Brener, Aleksandr. Zit. in: Benson, Michael: Alexander Brener Trial Report. In: *Syndicate*. 12.2.1997 <<http://www.bodyproject.net/kinetikon/brener.htm>>.

⁶⁷¹ „In the 1970s an American painted on Picasso's *Guernica*. It was a protest against the Vietnam war. By now he belongs to the American establishment. My goal is communication with people.“ (Brener, Aleksandr. Zit. in: Benson 1997).

durch das (doppelt) gebarrte S auf dem Malevič,⁶⁷² sondern um den Versuch, so Spieker, „im Prozess dieser Verwerfung zugleich den radikalen Gestus seiner Malerei von ihrer musealen Aura zu befreien und sich in der Folge dieser Radikalität selbst zu bemächtigen“ (Spieker 2001, 305).

Diese „Kon-Intentionalität“ von Breners Handlung erinnert an den Begriff der „counter-signature“ (Gegenzeichnung), den Jacques Derrida in einer Diskussion über die ‚Anwendung‘ der Dekonstruktion entwickelt („Deconstruction cannot be applied and cannot *not* be applied“).⁶⁷³ Eine „countersignature“ ist für Derrida mehr als eine Unterschrift, eine Zueignung oder Widmung, sie ist eine Art erweiterte Zeugenschaft, die sich dem, den sie zitiert oder untersucht oder dem, den sie ‚anwendet‘ (der aber abwesend ist), verpflichtet und verantwortlich fühlt: „[A countersignature is] not a signature but a countersignature, countersigning with your own name, but countersigning with the names of the others, or being true to the name of the other“ (Derrida 1996, 220). Eine verantwortungsvolle Auseinandersetzung mit Autoren und deren Texten (Derrida erwähnt Plato, Kant, Mallarmé) kann nur auf der Basis eines Gefühls der Verpflichtung und der Treue gegenüber diesen abwesenden Anderen stattfinden.⁶⁷⁴

[T]he feeling of duty which I feel in myself is that I have to be true to the other; that is, to countersign with my own name but in a way that should be true to the other. I wouldn't say *True* vs *False*, but true in the sense of fidelity. I want to add something, to give something to the other, but something that the other could receive and could, in his or her turn, actually or as a ghost, countersign. (Derrida 1996, 220).

Erst wenn diese beiden Gegenzeichnungen – des Anwesenden und des Abwesenden – zusammen kommen, kann man, so Derrida, von einer ‚Anwendung‘ sprechen: „[T]he alliance of

⁶⁷² Laut Spieker erinnern Breners „(Un-)Formen des aggressiven Widerstands an ein (früh-)kindliches Entwicklungsstadium vor jeder sprachlichen und symbolischen Differenzierung [...]. Dieses reduzierte Subjekt [hat] keinerlei Möglichkeiten [...], sich ‚seinem‘ Objekt symbolisch zu nähern, einem Objekt, das ihm zugleich absolut vertraut (Malevič ist ein Mitglied der historischen Avantgarde, er stammt aus Russland, usw.) und vollkommen fremd ist (im Stedelijk funktioniert Malevičs Bild als ein Index für die Macht der Museen und des internationalen Kunstbetriebs), sowohl ‚eigen‘ als auch ‚anders‘ zugleich. In einer solchen Situation reagiert das Subjekt, indem es das Objekt, für das es keine kohärenten sprachliche Form mehr finden kann, das es weder klassifizieren noch archivieren kann, verwirft, zerstört, massakriert“ (Spieker 2001, 307). Das Dollarzeichen verweist für Spieker auf Lacans Symbol für das gespaltene Subjekt (ein einfach *gebarartes* S). Diesen Zusammenhang artikuliert auch W. Wolkoff auf seinem Bild *was ist mehr[]wert?* (1999) (abgebildet auf dem Einband von: Weitlaner, Wolfgang (Hg.): *Kultur Sprache Ökonomie. Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 54. Wien 2001).

⁶⁷³ Derrida, Jacques: ‚As if I were Dead‘: An Interview with Jacques Derrida. In: Brannigan, John/Robbins, Ruth/Wolfreys, Julian (Hg.): *Applying – to Derrida*. London/New York, 1996. 212-226.

⁶⁷⁴ Die Verantwortung gegenüber einem Abwesenden ist nach Derrida viel größer als die gegenüber einem Anwesenden: „I take a responsibility under the injunction of someone who is not there“ (Derrida 1996, 223).

these two countersignatures is application.” (ebd.). Eine solche Gegenzeichnung fügt zwar etwas Neues hinzu, eine durchaus individuelle Geste oder Erfindung,

but this invention is an interesting one only to the extent that it acknowledges an event that was already there [...]. If you ask me why do you have to apply yourself to these things, it is because they are other and I cannot, and I should not, and I do not want to erase this otherness. And they are other to the extent that they were before me, which means that I am before them. I am before them as before the Law. They are the Law. So, in that case, my duty, my obligation of being before them, is to countersign with my own blood, my own ink, countersign what they have done and in a way that their ghosts could not only approve or recognize something, but would also be enriched by a gift; and accepting the gift means countersigning. (ebd., 220f.)

Derrida beschreibt damit eine zutiefst ethische Grundhaltung, die sich paradoxerweise auch bei Aleksandr Brener findet. Michael S. Roth verwendet in *The Ironist's Cage: Memory, Trauma, and the Construction of History* – wohl in Anlehnung an Derrida – für eine solche Haltung den Begriff der „piety“ (Pietät), den er der Ironie diametral gegenüberstellt. „Piety“ ist, so Roth,

the placing of oneself in relation to the past in its otherness and potential connection to oneself. [...] Piety is the turning of oneself so as to be in relation to the past, to experience oneself as coming after (perhaps emerging out of or against) the past. This is the attempt at fidelity to (not correspondence with) the past. We do not encounter the past only in order to understand it correctly (although this may be important), nor only to extract lessons from it (although this too is often crucial). When the dimension of piety is powerful in our historical work, we encounter the past by acknowledging its absence, its having been. Living with this absence but not overcoming it is an expression of our piety in relation to the past.

Through the dimension of piety, we acknowledge the importance of something in the past, and we acknowledge the claim that that thing has on us. The object that we acknowledge in this way is certainly *for us*, but piety is our refusal simply to *use* the object or to forget it. We give it an authority, but the fact that we give it this claim on us does not reduce the claim. Our cultivation of the persistence of that claim without the empirical and pragmatical dimensions is blind, but the cultivation of these more familiar dimensions of historical perspective without piety is empty.⁶⁷⁵

Diese verpflichtende und verantwortungsbewusste Zeugenschaft (oder Pietät), diese Zeugnis ablegende Verpflichtung/Verantwortung (oder Pietät) gegenüber dem abwesenden Anderen bzw. der Geschichte ist nach Derrida in politischer und ethischer Hinsicht vollkommen maßlos (auch dies trifft auf Brener zu):

⁶⁷⁵ Roth, Michael S.: *The Ironist's Cage: Memory, Trauma, and the Construction of History*. New York, 1995. 16f. Zur pragmatischen und empirischen Dimension schreibt Roth: „Piety may be linked with the effort to render the past as it really was, or, in the popular metaphor, in its own voice; that is, it may be linked with an empirical stance in relation to the past. Piety may also be linked with the effort to make the past usable or relevant in the present; that is, it may be linked with the pragmatic. But piety is not reducible to either the empirical or the pragmatic.”

If you accept the axioms of this responsibility, of this decision, it feels like an earthquake in what one calls the political and ethical fields of responsibility beyond any limit; and, of course, a limited or finite responsibility is an irresponsibility. Once you know or you think you know in a determinant judgement what your responsibility is, there is no responsibility. For a responsibility to be a responsibility, you must, you should, know whatever you can know; you have to try and know the maximum, but the moment of responsibility or decision is a moment of non-knowledge, a moment beyond the programme. (Derrida 1996, 223)

Echte, bedingungslose Verantwortung ist unbedingt maß- und grenzenlos, begrenzte oder bedingte Verantwortung dagegen bezeichnet Derrida als Unverantwortlichkeit. Verantwortung ist maßlos, oder sie ist nicht. Verantwortung erfordert Wissen, so viel wie möglich. Auch in dieser Beziehung ist Verantwortung maßlos: Geht es um Verantwortung, kann es nie genug Wissen geben; der Prozess der Wissensaneignung bleibt immer ein notwendig unvollendeter. Der „Augenblick der Verantwortung“ jedoch, der ein Moment der „Entscheidung“ (und wohl auch der Handlung, der *Tat*) ist, ist ein Moment des „Nicht-Wissens“, ein Moment, so Derrida, „beyond the programme“, jenseits von Verantwortung.

So paradox es scheinen mag, finden sich all diese von Derrida aufgeführten Elemente einer zutiefst ethischen Grundhaltung auch bei Aleksandr Brener. So impulsiv, banal oder sinnentleert Breners Aktionen, und hier besonders die beiden erwähnten Kunstzerstörungs-Aktionen, auf den ersten Blick erscheinen mögen,⁶⁷⁶ so wenig lässt sich doch von der Hand weisen, dass sie, auch wenn sie nicht ideologisch festzulegen sind, zutiefst politisch und ethisch fundiert sind.⁶⁷⁷ Dies erschließt sich sowohl aus Breners oben zitierten Aussagen in der Gerichtsverhandlung, als auch aus seinen Texten, Gedichten und Diskussionsbeiträgen.⁶⁷⁸ Diese Argumentation stützen Eda Čufer, Goran Đorđević und die Mitglieder der Gruppe IRWIN, die noch während der Verhandlung gegen Brener am 11. Februar 1997 einen langen „Unterstützerbrief“ schreiben, in welchem sie die Zerstörung von Kunst zwar verurteilen, Breners Sprüh-Aktion jedoch als konsequente und konsistente (und insofern gerechtfertigte) Fortführung seiner Arbeit verteidigen:

We believe that Alexander Brener didn't destroy anything that Kazimir Malevich contributed to humankind. On the contrary, he artistically enlightened the misunderstanding as to what Malevich actually contributed to humanity by reflecting the act of reification, where the so-called cultural world is showing respect to his dead object while at the same time disrespect to the

⁶⁷⁶ „Das Aufsehen Erregende an Breners Aktion ist weder der kulturschändende Vandalismus noch die vermeintliche Kritik am globalen, spätkapitalistischen Museumsbetrieb, sondern vielmehr die Tatsache, dass in ihr eigentlich gar nichts ‚kritisiert‘ wird“ (Spieker, Aktionskunst 2001, 305).

⁶⁷⁷ „Breners Handlung ist sicher politisch, aber nicht eindeutig ideologisch festzulegen. Es geht ihm um eine künstlerische Ethik, die sich den Zwang auferlegt, Alternativen zu bestehenden Zuständen produzieren zu müssen“ (Spieker, Aktionskunst 2001, 305).

⁶⁷⁸ Vgl. hier besonders die ausführlichen Diskussionstranskripte in: Čufer, Eda: *Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art: a project by IRWIN*. Ljubljana, 1999.

genuine, living culture he comes from. The force behind this misunderstanding is symbolized in the sign he sprayed over the work.⁶⁷⁹

Dasselbe gelte auch für Breners Verhalten während der Eröffnung von *Interpol* 1996 (Zerstörung der Arbeit von Wenda Gu). Brener habe sich, so die VerfasserInnen, die mit Ausnahme von Đorđević ebenfalls Teilnehmer von *Interpol* waren, letztendlich nur gegen die Missachtung grundlegender und gemeinsam erarbeiteter Spielregeln gewehrt:

Our position toward this action is that his action was completely legitimate in the described context because, after three years of talking and constructing a bridge of values between individuals of two different socio-political and cultural contexts, the organizers allowed an art work that totally negated the basic ethical imperatives of the project to be presented in the classical and universally accepted manner. None of these actions could be called vandalism or Fascism – the method by which even people from a sophisticated contemporary art community usually stigmatise them. They are based on a very consistent and carefully built value system presented in [Brener's] literature, essays and public speeches. (Čufer/Đorđević/IRWIN 2000, 78)

Čufer, Goran Đorđević und IRWIN attestieren Brener eine ethische und demokratische Grundüberzeugung,⁶⁸⁰ die sich jedoch aufgrund ihrer Absolutheit und Kompromisslosigkeit immer wieder an den herrschenden Realitäten stößt. Aufgrund seiner kompromisslosen Haltung könne Brener auch in der Kunst nur wenige Künstler akzeptieren:

For Brener, the majority of Russian art is not democratic because it derives from a very narrow circle of Russian intelligentsia. There are some exceptions such as Tolstoy, Mayakovsky and Khlebnikov. He distinguishes avant-garde art from modernism by the difference in their impact. Avant-garde art has an ethical impact, which is completely different to the formal impact of modernism. (Čufer/Đorđević/IRWIN 2000, 79).

Gerade die historische künstlerische (und literarische) Avantgarde stellt also für Brener aufgrund ihrer demokratischen Einstellung und ihrer ethischen Haltung eine Ausnahme dar und unterscheidet diese positiv von der Moderne. Das historische Scheitern dieser Avantgarde wiegt allerdings um so schwerer, als diese nicht einfach nur vom Kunstmarkt vereinnahmt worden ist (was durch die Aufnahme ins Museum symbolisiert wird), sondern, im Falle von Malevič, viele Arbeiten kurz vor bzw. nach dem Zweiten Weltkrieg unter nicht restlos geklärten Umständen in die Sammlung des Stedelijk Museum in Amsterdam gelangt sind. Brener

⁶⁷⁹ Čufer, Eda/Đorđević, Goran/IRWIN: Letter of Support. In: *Syndicate*. 14.2.1997 (auch in: Čufer/ Misiano 2000, 77-81. Hier 80) <<http://www.ljudmila.org/embassy/brener.htm>>.

⁶⁸⁰ "As Alexander stated during his visit in Ljubljana, he doesn't believe in a political democracy, but he does believe in a democratic art – that is, an art of individuality fighting for mental and spiritual freedom and moral progress. Political democracy is impossible because it demands total responsibility of every member of the society. Therefore, art is a good tool, which should be used for democratic self-development." (Čufer/ Đorđević/ IRWIN 2000, 79).

kritisiere mit seiner Aktion somit nicht nur das westliche Kunstsystem, sondern stelle auch die Legitimität des Besitzes der Malevič-Bilder durch das Stedelijk Museum in Frage.⁶⁸¹ Breners Aktion im Stedelijk Museum „consciously and deliberately stuck a finger into a very deep and serious wound in contemporary European political history caused by proletarian revolution, Communism, Fascism, Nazism, the Cold War and the chaotic process of establishing a new world order under the leadership of global capitalism.” (ebd., 80). Ein Dollarzeichen auf dem Beethoven-Fries in der Wiener Secession hätte das wahrscheinlich nicht vermocht.

⁶⁸¹ “Another question here involves the legal ownership of the painting – and thus the legitimate right of the museum in exhibiting it. It is known that Malevich exhibited in Berlin in 1927. Because he had to return to USSR before the exhibition ended, he asked Hugo Haring to keep the works until he returned to Germany. He asked another person to keep his theoretical writings. He never returned to Germany, and it is not known what exactly Malevich asked Haring to do with his works. Some of them now belong to the Stedelijk Museum and probably got there as the result of transactions made after Malevich's death in 1935, when various political regimes in Western Europe as well as in Russia were hunting this kind of work and the value systems attached to them. It would be interesting to see the documents of those transactions and the economic values that the works had at that time.” (Čufer/Đorđević/IRWIN 2000, 79f.)

5. NEUE UTOPIEN? NEO- UND RETROUTOPISMUS

5.1. Von der großen über die beschädigte – und negierte – zur latenten Utopie

Die theoretisch-philosophische (wie auch die künstlerische) Avantgarde-Rezeption entwickelt sich nach dem Zweiten Weltkrieg, wie bereits in Kapitel 2 ausführlicher dargestellt, metaphorisch gesprochen von der *Großen Utopie*⁶⁸² über die *beschädigte Utopie*⁶⁸³ hin zu einer *latenten Utopie*.⁶⁸⁴ Sowohl der Übergang zur beschädigten Utopie als auch der zur latenten Utopie bezeichnen dabei nichts weniger als umfassende Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption. Der erste Paradigmenwechsel vollzieht sich parallel zur Postmoderne Ende der 1970er / Anfang der 1980er Jahre mit dem Übergang von der ersten (der *Großen Utopie*) zur zweiten Phase der Avantgarderezeption (der *beschädigten Utopie*). Dieser erste Wandel in der Rezeption zeichnet sich durch ein Ambivalent- und Uneindeutig-Werden der Avantgarde aus, deren utopische Vorstellungen jetzt nicht mehr nur ‚groß‘, sondern auf einmal auch bedrohlich (und aporetisch) wirken, weil sie kompatibel mit totalitären Systemen erscheinen. Mit Bazon Brock könnte man hier von dem Einsetzen einer „prometheischen Scham“⁶⁸⁵ sprechen. Besonders der Postutopismus negiert daher die in Avantgarde und Totalitarismus vorhandenen utopischen Potenziale, die er in eins setzt (vgl. Kapitel 4).

Anfang der 1990er Jahre vollzieht sich, so meine These, ein zweiter bedeutender Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption in Osteuropa. Wieder hat dieser mit einem veränderten Verhältnis zur Utopie zu tun. Die in den 1990er Jahren entstehenden künstlerischen Projekte und Positionen lassen sich nicht mehr einfach entweder unter die Begriffe „retro-avantgardistisch“ oder „postutopisch“ fassen. In Russland macht sich der sogenannte „Neo-

⁶⁸² *De grote Utopie. De Russische Avantgarde 1915-1932*. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1992.

⁶⁸³ „Damaged Utopia / Beschädigte Utopie“ war der Titel einer von Margarita Tupitsyn 1995 in München im Rahmen des Projekts *Kräfte messen* kuratierten Ausstellung. Vgl. Tupitsyn, Margarita: *Beschädigte Utopie*. In: Oroschakoff, Haralampi (Hg.): *Kräfte messen*. Ostfildern, 1995. 37-49.

⁶⁸⁴ Den Begriff der „latenten Utopie“ entleihe ich dem Titel der im Oktober 2002 in Graz eröffneten Ausstellung *Latente Utopien. Experimente der Gegenwartsarchitektur*. (steirisc[:her:]bst / Graz 2003 - Kulturhauptstadt Europas). Fast zeitgleich fand im August 2002 in Frankfurt/Main ein Symposium zum Thema *Utopia statt* (Hans Ulrich Obrist) und im Hagener Karl-Ernst-Osthaus Museum die Ausstellung *Museutopia - Schritte in andere Welten* (Juni-Oktober 2002), <<http://www.keom.de/museutopia/welcome.html>>, vgl. hier auch die ausführliche Bibliografie zum Thema „Utopie“.

⁶⁸⁵ „Die prometheische Scham der Gestalter der modernen Welt stellte sich ein, sobald man sah, was aus den guten Absichten und den elaborierten Konzepten wurde, nachdem man sie verwirklicht hatte“ (Brock, Bazon: *Uchronische Moderne – Zeitform der Dauer*. In: Gendolla, Peter u.a. (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst*. Frankfurt/Main, 2001. 205-217)9.

utopismus“ (Wolfgang Weitlaner) im Umfeld der Zeitschrift *Radek* an eine radikale Überwindung des konzeptualistischen Erbes und will dessen ironisch-distanzierte und ideologiekritische Haltung durch ein neues direktes und vor allem wieder utopisches Engagement beerben (vgl. dazu das Kapitel 5.2.). Allerdings schließt der Neoutopismus insofern an den ihm vorausgehenden Moskauer Konzeptualismus und die Soz-Art an, als es sich auch bei ihm um einen die Utopie selbst negierenden (besser: abwertenden) Impuls handelt. Wie der Postutopismus denkt auch der Neoutopismus grundsätzlich postutopisch.

Ein ganz anderes Verhältnis zur Utopie wagen dagegen die Vertreter des „Retroutopismus“. Hierbei handelt es sich um eine Art retrospektiver, medienarchäologischer Utopie-Schau, die eng mit der jugoslawischen Retroavantgarde der 1980er verbunden ist, sich zu Beginn der 1990er Jahre jedoch auch deutlicher vor dem retroavantgardistischen Hintergrund abzuzeichnen beginnt und eigene Wege geht. Dieser sich vor allem auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien formierende Retroutopismus unterscheidet sich vom Neoutopismus *Radekscher* Prägung vor allem durch seine perspektivische Blickrichtung und seinen thematischen Fokus. Retroutopische Projekte wenden sich, bildlich gesprochen, im Unterschied zum neoutopischen, ausschließlich auf die Zukunft gerichteten radikalen Impuls *zuerst* in die *Vergangenheit*, um dann aus den dort geborgenen historischen Fundstücken die in diesen angelegten, oft nicht realisierten Ideen in die Zukunft zu extrapolieren.⁶⁸⁶ Die Bewegung des Retroutopismus ist also vektoriell verschieden von der des Neoutopismus: Sie geht nicht in eine völlig andere Richtung, sondern nimmt einen Umweg über die Vergangenheit, um in die Zukunft zu gelangen. Der Retroutopismus wiederholt Vergangenes, in diesem Fall die in der Avantgarde angelegten utopischen Ideen, extrahiert und vergegenwärtigt deren Zukunftspotenzial und vollzieht damit genau das, was Gilles Deleuze mit dem Begriff der „gehaltvollen“ Wiederholung bezeichnet hat.

Dieser Art von Wiederholung geht es um ein Insistieren, ein Sich-Verhalten-Zu-Etwas, eine „Erinnerung in Richtung nach vorn“ (Kierkegaard). Wiederholung ist im Retroutopismus eben (nachträglich) prospektive Erinnerung, oder wiederholte Extrapolation – nämlich eine „gegenwärtige Öffnung des Vergangenen auf Zukunft hin.“⁶⁸⁷ Wiederholung ist nicht einfach die Wiederkehr von schon Gekanntem, sondern vielmehr „das je Ausstehende, [...] der futurische Status der im Gedächtnis versammelten Gegenwart [...]. Wenn ein Vergangenes

⁶⁸⁶ Eine „Extrapolation“ oder „Fortschreibung“ ist eine spezielle Form der Analogie. Der Begriff bezeichnet z.B. die Entwicklung eines Zukunftsszenarios aus gegenwärtigen und historischen Daten (z.B. in der Science Fiction), oder auch das Ausdehnen einer mathematischen oder statistischen Beziehung, z.B. einer Funktionskurve oder einer Zahlenreihe, über den Bereich hinaus, in dem sie ursprünglich gefunden wurde.

⁶⁸⁷ Lobsien, Eckehard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München, 1995. 19.

wiederholt wird, dann realisiert sich sein futurisches Potential, und die Wiederholung bildet Zukunft, entwirft Zukunft als ihren ‚eigentlichen‘ Ort“ (Lobsien 1995, 189). Eine „gehaltvolle“ Wiederholung aktualisiert somit eine in der Vergangenheit (z.B. in den Ideen der Avantgarde) angelegte, aber nicht realisierte, unentfaltete Intentionalität: das „je Ausstehende“, sein „futurisches Potential“.

Gegenüberstellung von Postutopismus und Retroutopismus

1980er Jahre	1990er Jahre
Postutopismus (SU) nachträglich prospektiv ‚post-katastrophal‘ ‚diskursarchäologisch‘ aggressive, negierende Palimpseste I. Kabakov, V. Pelevin, V. Lewandowsky ⁶⁸⁸	Neoutopismus (RUS) prospektiv ‚post-katastrophal‘ ‚neo-radikal‘, ‚neo-totalitär‘ A. Osmolovskij, A. Brener, O. Kulik
Retroavantgarde (YU) nachträglich prospektiv eher ‚prä-katastrophal‘ ⁶⁸⁹ ‚diskursarchäologisch‘ transparente, konfrontative Palimpseste NSK, M. Stilinović, Malevič (Belgrad)	Retroutopismus (ex-YU) nachträglich prospektiv ‚prä-katastrophal‘ ‚medienarchäologisch‘ K. k. Noordung, M. Peljhan, V. Fiškin

Diese vektorielle Besonderheit der Schleife in die Vergangenheit und des Extrapolierens des futurischen Potenzials verbindet den Retroutopismus der 1990er Jahre mit dem Postutopismus des Moskauer Konzeptualismus und der Retroavantgarde der 1980er Jahre. Alle drei zeichnen sich durch eine paradoxe Nachträglichkeit aus, denn sie sind in ihrer Ausrichtung nicht einfach nur retrospektiv, sondern *nachträglich prospektiv*, also auf Extrapolation des futurischen Potenzials hin angelegt, auf eine Öffnung des Vergangenen auf die Zukunft. Während

⁶⁸⁸ Via Lewandowskys Einordnung als „sowjetischer Postutopist (SU)“ ist den Zwängen der Klassifizierung geschuldet. Typologisch ist er ein hervorragender „sowjetischer Postutopist“, wie sich gleich zeigen wird.

⁶⁸⁹ Die Einschränkung verweist darauf, dass die retroavantgardistischen Positionen (dazu zählen auch Laibach) durch die postutopische Phase durchgegangen sein müssen, um diese ‚prä-katastrophale‘ Perspektive einnehmen zu können.

jedoch vor allem im Postutopismus der 1980er Jahre die Avantgarde auf die in ihr angelegten (aber nicht aktualisierten) *totalitären* Potenziale untersucht wird⁶⁹⁰ und z.B. Il'ja Kabakov die Utopie prospektiv als Ruine inszeniert (*Der Mann, der in den Kosmos flog*), beginnen jüngere Künstler in den 1990er Jahren die Avantgarde auf das in ihr angelegte, jedoch nicht realisierte *technologische* Zukunftspotenzial zu lesen. Das Interesse dieses Retroutopismus ist weniger ein primär politisches, als vielmehr ein medienarchäologisches. Der Retroutopismus inszeniert im Gegensatz zum Postutopismus die Utopie *nicht* prospektiv als Ruine, wie z.B. Kabakov dies macht. Vielmehr blickt von ‚vorher‘, ‚prä-katastrophal‘, auf das Geschehen - zwar im Wissen um das historische Scheitern, jedoch ohne dieses sofort mit zu imaginieren. Dieser ‚prä-katastrophale‘ Blick des Retroutopismus hat daher die Ambivalenzen der historischen Avantgarden, ihre Aporien und ihre Anschlussfähigkeiten zum Totalitarismus weniger im Blick als das utopische Potenzial der in dieser Avantgarde angelegten technologischen Phantasien. Retroutopische Positionen fokussieren auf die in der Vergangenheit angelegten, aber in ihr nicht weiterentwickelten medialen und medientechnischen Potenziale. Es ist genau dieses medienarchäologische Interesse, das diese retroutopischen Positionen sowohl vom Postutopismus als auch von der Retroavantgarde der 1980er Jahre unterscheidet.

Um die Unterschiede zwischen post- und retroutopischen Positionen besser herauszuarbeiten, stelle ich in Kapitel 5.3. exemplarisch Positionen aus Postutopismus (Il'ja Kabakov, Viktor Pelevin, Via Lewandowsky) und Retroutopismus (Kozmokinetični kabinet Noordung) einander gegenüber, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit dem Kosmonautenmythos auseinandersetzen. Während der Postutopismus eher von einem ‚post-katastrophalen‘ Standpunkt aus blickt, nimmt der Retroutopismus einen ‚prä-katastrophalen‘ Standpunkt ein (wobei er jedoch ohne eine vorher durchlaufene ‚postutopische‘ oder ‚postkatastrophale‘ Phase nicht denkbar wäre). Außerdem ist der Postutopismus vorrangig ‚diskursarchäologisch‘, also an der Aufdeckung totalitärer Potentiale interessiert, während der Retroutopismus vor allem ein ‚medienarchäologisches‘ Interesse hat.

Diese ‚prä-katastrophale‘ Perspektive des Retroutopismus, die seit Beginn der 1990er Jahre von einer neuen Generation von Künstlern vertreten wird (z.B. Vadim Fiškin [Kapitel 5.4.], Marko Peljhan [Kapitel 5.5.]), fokussiert insbesondere auf frühe utopische Proto-Technologien und Technologiephantasien der historischen Avantgarde bzw. einzelner Avantgarde-Vertreter und setzt sich mit einzelnen Künstlern, Schriftstellern, Theoretikern, Wissenschaftlern, oder aber auch nur mit einzelnen Texten dieser Künstler-Theoretiker-

⁶⁹⁰ Retroavantgarde und Postutopismus beziehen diese totalitären Potentiale auch auf die konkrete politische Gegenwart der 1980er Jahre in der Sowjetunion bzw. Jugoslawien.

Wissenschaftler auseinander.⁶⁹¹ Der Totalitarismus-Verdacht ist nun kein direktes Thema mehr. Dies mag zunächst an dem um 1989 eingetretenen politischen und gesellschaftlichen Wandel in Mittel-, Ost- und Südosteuropa liegen. Das medienarchäologische Interesse lässt sich jedoch auch in enger Verbindung mit der zunehmenden Öffnung und Verbreitung des Internet seit Beginn der 1990er Jahre sehen. Diese technologische Entwicklung hat nicht nur viele globale Phantasien beflügelt, beispielsweise die weltweiter Vernetzung, sondern mit ihr haben sich auch einige künstlerische Utopien vom Beginn des 20. Jahrhunderts realisiert.⁶⁹²

Medienkunst⁶⁹³ versteht sich, so Bazon Brock, „als technische Ermöglichung zentraler Utopien der Avantgarde“ (Brock 2001, 205). Diese These ist zwar griffig, die Dinge liegen jedoch um einiges komplizierter und somit auch interessanter. Den Künstlern und medienkünstlerischen Projekten, die ich unter den Begriff des Retroutopismus fasse, geht es um mehr als die Feststellung, dass mit heutigen technischen Mitteln zentrale Utopien der Avantgarde realisiert werden können. Ihr medienarchäologisches Interesse gilt nicht dem Aufspüren von historischen Wurzeln des heute technologisch Machbaren, sondern gerade den Trajekten und abseitigen Phantasien, die oft auf konzeptuellen Seitenarmen der Technologieentwicklung mäandern und in vielen Fällen jenseits des auch heute noch Denkbaren liegen. Aus der Sicht der ‚prä-katastrophalen‘ Perspektive des Retroutopismus ist alles noch offen, kann alles noch einmal neu durchgespielt, erneut durchdacht und künstlerisch umgesetzt werden. Vielfach resultiert diese retroutopische künstlerische Analyse auch in der Reaktivierung überholter Medienformate (ASCII Art Ensemble⁶⁹⁴) und in der fiktiven Wiederentdeckung vergessener

⁶⁹¹ Einige dieser wiederentdeckten Leitfiguren sind Velimir Chlebnikov, Nikola Tesla und Hermann Potočnik Noordung.

⁶⁹² Vgl. zum Verhältnis von künstlerischen Technologiephantasien und -utopien und ihrer technischem Umsetzung: Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, 2002.

⁶⁹³ Es gibt keine eindeutige Definition des Begriffs. Im weitesten Sinne bezeichnet er den künstlerischen Einsatz neuer Medien, der sich durch Selbstreflexivität auszeichnet sowie durch eine Reflexion der gesellschaftlichen Rolle der verwendeten Medien. Vgl. auch Arns, Inke / Daniels, Dieter / Frieling, Rudolf (Hg./Red.): *Einführung in die Medienkunst*. HGB Leipzig/ZKM Karlsruhe 2003 <<http://www.medienkunstnetz.de>> [in Produktion].

⁶⁹⁴ Erklärtes Ziel des 1998 gegründeten ASCII Art Ensembles (eine Gruppe mit Mitgliedern in Amsterdam, Ljubljana und Berlin) ist die ‚Rückübertragung‘ bewegter Filmbilder in „netz-basiertes bewegtes ASCII“. Das Verfahren erinnert an frühe, 24-nadelige Stadien der Druckertechnologie, als Bilder nur durch im Computer vorhandene ASCII-Zeichen dargestellt werden konnten und als ASCII-Grafiken dementsprechend schwer entzifferbar waren. Bislang entwickelt worden sind u.a. die *ASCII to Speech history of art for the blind*, die in ASCII-Zeichen gewandelte Bilder aus der Kunstgeschichte Zeichen für Zeichen vorliest. Auch existiert bereits eine *History of Moving Image*, die in sieben Clips eine Übersicht über die Stilentwicklung und die Distributionsmedien des bewegten Bildes gibt, sowie *Deep ASCII*, eine ASCII-Version des Films *Deep Throat*, die auf einer Pong Spielhallenkonsole läuft. Hier sind nicht die pornografischen Bilder, sondern nur deren unentzifferbare ASCII-Versionen zu sehen. Vgl. ASCII Art Ensemble <<http://www.desk.org/a/a/e/first.html>>, *ASCII to Speech history of art for the blind* <<http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/blind/>>, *Deep ASCII* <<http://www1.zkm.de/~wvdc/ascii/java/>>.

Technologiezweige (so z.B. in Gebhard Sengmüllers *VinylVideo*⁶⁹⁵) oder ganzer Stammbäume toter Medien. In diesem Sinn fordert Bruce Sterling im Rahmen seines *Dead Media*-Projekts:⁶⁹⁶

Wir brauchen ein Buch über das Scheitern der Medien, über das Veralten der Medien, über die Unterdrückung durch die Medien, ein Buch, das all die absonderlichen und entsetzlichen Medienfehler auflistet, die wir gut genug kennen sollten, um sie heute nicht zu wiederholen, ein Buch über Medien, die im Stacheldraht des technologischen Fortschritts gestorben sind, Medien, die es nicht geschafft haben, Märtyrermédien, tote Medien.⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ Mit *VinylVideo* hat Gebhard Sengmüller eine Technologie ‚wiederentdeckt‘, die jedoch in Wirklichkeit niemals (weiter-)entwickelt worden ist: die Heim-Aufzeichnung bewegter Bilder auf Vinylplatten und die Heim-Wiedergabe bewegter Bilder von Vinylplatten. Vgl. <<http://www.vinylvideo.com>>.

⁶⁹⁶ Bruce Sterling, US-amerikanischer Science-Fiction Schriftsteller und Leiter des *Dead Media*-Projekts, zählt in einer fast endlos langen Liste zum Teil skurrile, heute ausgestorbene Medien (-maschinen) auf, wie z.B. das Phenakistiskop, das Teleharmonium, Edisons Wachszyylinder, das Stereoptikon, das Panorama, elektrische Scheinwerferschauspiele zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Morton Heiligs frühe virtuelle Realität, Baron Schillings russischer magnetisierter Nadeltelegraph, das Telephon Hirmondo, die Laterna Magica, pneumatische Rohrpostsysteme sowie Computersprachen, Betriebssysteme und diverse Internettechniken (z.B. Gopher, WAIS, Mosaic). Vgl. Bruce Sterling. Die Molkereiprodukte-Theorie der toten Medien [mit „Hitliste toter Medien“]. In: *Rohrpost*, 6.2.2001

<<http://www.nettime.org/rohrpost.w3archive/200102/msg00054.html>>.

⁶⁹⁷ Sterling, Bruce: Manifest der toten Medien. In: *Rohrpost*, 6.2.2001

<<http://www.nettime.org/rohrpost.w3archive/200102/msg00055.html>>. Vgl. auch: Dead Media Project

<<http://www.deadmedia.org/>>; Dead Media Project working notes

<<http://www.deadmedia.org/notes/index.html>>.

5.2. „Volja k utopii“ („Der Wille zur Utopie“): Auch der Neoutopismus ist postutopisch

Bevor ich zu einer eingehenderen Darstellung des Retroutopismus und seiner Beziehung zum Postutopismus komme (vgl. Kapitel 5.3.), sei hier jedoch kurz der sogenannte Neoutopismus skizziert. Mit dem sich seit Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre entwickelnden Moskauer Postkonzeptualismus zeichnet sich, so Wolfgang Weitlaner,⁶⁹⁸ eine zunehmende Verdrängung des beinahe zwei Jahrzehnte dominierenden Konzeptualismus ab, dessen ästhetische, theoretische und in den letzten Jahren auch kulturpolitische Vormachtstellung von der jungen Künstlergeneration nicht mehr akzeptiert wird.⁶⁹⁹ Anatolij Osmolovskij, deklariert Antikonzeptualist, ehemaliges Mitglied der literarisch-kritischen Gruppe „Ministerstvo PRO SSSR“ (1988) und 1990-92 Anführer der Bewegung „ËTI“ („Ëkspropriacija Territorii Iskusstva“), gehört zu den „radikalsten Überwindern des konzeptualistischen Erbes, dessen ironisch-distanzierte und ideologiekritische Haltung durch ein neues direktes und vor allem wieder utopisches Engagement ersetzt werden soll“ (Weitlaner 1999, 137). Osmolovskij, der nach eigenen Worten den Konzeptualismus nur mehr als „Wichsvorlage für ältere Menschen, denen das Feindbild die Form gegeben hatte“ betrachtet, schreckt dabei auch nicht davor zurück, sich selbst als „Neostalinisten“ zu bezeichnen.⁷⁰⁰ Mit seiner von ihm in den Jahren 1993-94 koordinierten Gruppe „Revolutionäres konkurrierendes Programm NEZESÜDIK“, in deren Zeitschrift *Radek*⁷⁰¹ neben dem pseudolinksradikalen, antipostmodernistischen Manifest der Gruppe auch ein Beitrag mit dem vielsagenden Titel „Volja k utopii“⁷⁰² („Der Wille zur

⁶⁹⁸ Die Darstellung des Neoutopismus der 1990er Jahre folgt Weitlaner, Wolfgang: *Wort Bild Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/Konzeptualismus*. Phil.-Diss. Salzburg, 1999 [CD-ROM]; v.a. das Kapitel „Private Umsturzversuche: K. Zvezdočotov und der Moskauer Postkonzeptualismus“ (133-228). Wolfgang Weitlaner konzentriert sich in seiner Dissertation auf Konstantin Zvezdočotov als postkonzeptuelle Brückenfigur „zwischen der sozartistischen Linie des Moskauer Konzeptualismus bis hin zum Neo-Utopismus der Gegenwart“ (Weitlaner 1999, 138).

⁶⁹⁹ Zur Kritik am Konzeptualismus aus postkonzeptualistischer Sicht vgl. Djogot, Jekatarina.: Die Moskauer Szene im Entreakt. In: Groys, Boris (Hg.): *Fluchtpunkt Moskau. Werke der Sammlung Ludwig und Arbeiten für Aachen*. Aachen, 1994. 87f. Zu Viktor Misianos Konzeption einer ‚neuen postkonzeptuellen Kunst‘ vgl. auch Misiano, Viktor: Cool Reflections: A Kind of Utopian Manifesto for Reconstruction - Postconceptual Moscow Art. In: *Art Journal*, 2 (1994). 85-87 [russisch in: *Mesto pečati*, 4 (1993). 32-34] sowie die im Rahmen des Projektes *Kräfte messen* (München 1995) von ihm kuratierte Ausstellung *Conjugation: Moscow art scene today* (Misiano, Viktor: *Conjugation*. In: Oroschakoff, Haralampi (Hg.): *Kräfte messen. Eine Ausstellung öst-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*. Ostfildern, 1995. 119-121).

⁷⁰⁰ Oroschakoff, H.: Moskau-Boogie-Woogie. In: *Kräfte messen*. 1995. 22.

⁷⁰¹ Benannt – in Allusion auf den von der Gruppe propagierten RADIKalismus – nach dem links-kommunistischen Aktivist und Publizisten deutscher Herkunft Karl Bergardovič Radek (1885-1939), der nach 1918 in der Sowjetunion tätig war, bis er den stalinistischen Repressionen zum Opfer fiel.

⁷⁰² Brener, Aleksandr/Osmolovskij, Anatolij: Volja k utopii. In: *Radek*. 1 (1994). 2; sowie Osmolovskij, Anatolij: NECEZIUDI. 1993g. (Poslednij manifest. In: *Radek*. 1 (1994). 3-12.

Utopie“) zu finden ist, orientiert er sich an einer „Ideologie der Behauptung positiver Werte, einer Restauration der Begriffe Pathos und Aufrichtigkeit“, die sich jedoch im vollen Bewusstsein der vorprogrammierten Niederlage und „transzendentalen Überflüssigkeit“ einer als (subversiver) Anachronismus verstandenen revolutionären Tätigkeit („Revoljucija seičas – èto transcendentnoe LIŠNEE“⁷⁰³) letztendlich in eine „zutiefst anarchische, ziellose und destruktive Bewegung“, in eine „Emanation von Aktivität“ (Weitlaner 1999, 138) verwandelt, welche – so Ekatarina Degot’ – in dieser Form für die Moskauer Szene etwas radikal Neues darstellt.⁷⁰⁴

Der Neoutopismus widersetzt sich der konzeptualistischen Strategie der abstrakten und totalen Reflexion durch Unmittelbarkeit und körperliche Präsenz.⁷⁰⁵ Vertreter des Moskauer Aktionismus, hier vor allem Aleksandr Brener und Oleg Kulik, sprechen explizit „mit dem Körper“, und nicht nur „über ihn“.⁷⁰⁶ Es handelt sich bei Kuliks nonverbalen animalischen Aktionen, in denen der Autor sich zum Tier bzw. zum Hund erklärt, in denen er als Präsidentschaftskandidat seiner „Partija životnych“ („Partei der Tiere“) auftritt und anstelle von Worten nur mehr „Muh-Töne“⁷⁰⁷ von sich gibt, um Gesten einer radikalen, aus dem kommunikativen Kollaps der Gesellschaft folgenden Sprachverweigerung, die sich genau in dieser Verweigerungshaltung mit den betont antikonzeptualistischen, kynischen, prä-diskursiven, proto-philosophischen Strategien des neuen ‚Moskauer Radikalismus‘ trifft. Osmolovskijs bekannteste Aktionen bestanden Anfang der 1990er Jahre aus der Bildung eines obszönen

⁷⁰³ Osmolovskij, ebda, 11. Vgl. auch Romer, F.: *Levyj marš*. In: Ljudmila Gorlova. *Maj Kemp*. Moskva, XL Galereja, 1995.

⁷⁰⁴ Djogot, Jekatarina.: Die Moskauer Szene im Entreakt. In: Groys, Boris (Hg.): *Fluchtpunkt Moskau. Werke der Sammlung Ludwig und Arbeiten für Aachen*. Aachen, 1994. 96. Vgl. dazu Osmolovskijs Beitrag in *Kto est' kto v sovremennom iskusstve Moskvy*, 72-75, bzw. dessen deutsche Übersetzung in: Groys, Boris (Hg.): *Fluchtpunkt Moskau*. Aachen, 1994. 123-127; Andrej Kovalevs Interview mit Dmitrij Gutov in: *Chudožestvennyj žurnal*, 4/1994. 43, sowie die Ausstellungsrezension von Pacjukov, V.: Anatolij Osmolovskij. My way. Kar'era Osmolovskogo, Galereja M. Gel'man'. Moskva, 7-27 ijunja 1994, in: *Chudožestvennyj žurnal*. 5 (1994). 71.

⁷⁰⁵ Den Vertretern des Moskauer Aktionismus geht es nach ihren eigenen Worten vor allem um eine Kritik der Postmoderne. Sie lehnen Verfahren wie Zitation, Simulation, Dekonstruktion ab und ersetzen diese durch aktivistische, körperbetonte Verfahren.

⁷⁰⁶ Viktor Miziano unterscheidet in seinem Katalogbeitrag zur Moskauer Ausstellung *Telesnoe prostranstvo* (1995) in der aktuellen nachkonzeptuellen Moskauer ‚Körper-Kunst‘ das „Sprechen über den Körper“ [govorit' o tele], wie es z.B. in den Körper-Bildern der Gruppe AES praktiziert wird, vom „Sprechen mit dem Körper“ [govorit' telom] Aleksandr Breners: „Mit dem Körper sprechen - das bedeutet nach einer Ausdrucksform zu suchen, die nicht von den traditionellen Formen der analytischen Beschreibung geprägt ist. Das fordert den Verzicht auf kausale Zusammenhänge, auf eine narrative Logik, auf einen konkreten institutionellen Kontext und Adressaten der Aussage“ (Miziano, Viktor: *Poetika AES - govorit' o tele*. In: *Telesnoe prostranstvo*, Moskva, Galereja Gel'mana/CDCh, 1995).

⁷⁰⁷ Weitlaner verweist auf die intendierten Bezüge zur russischen Avantgarde, deren Vertreter Majakovskij 1916 einen Gedichtband mit dem programmatischen Titel *Schlicht wie ein Gemuhe* veröffentlicht hatte. Vgl. Majakovskij, Vladimir: *Prostoe kak myčanie*. Petrograd, 1916. Eine überdurchschnittliche Präsenz des Tierischen ist in der Poetik des russischen Futurismus überhaupt auffällig: „Tierlaute als sprachkrisenhaft-absurdes Surrogat (ent)menschlich(t)er Kommunikation“ (Weitlaner) finden sich speziell aber auch in den Texten der Obėriu, so etwa in Vvedenskij's Kurz-Drama *Elka u Ivanovyh* (1938).

Wortes aus den Körpern der Mitglieder der Gruppe „ÉTI“ vor dem Lenin-Mausoleum,⁷⁰⁸ in der fotografischen Abbildung der „ÉTI“-Mitglieder mit heruntergelassenen Hosen und entblößten Geschlechtsteilen vor dem abgebrannten Weißen Haus in Moskau (dieses Photo wurde auf der Titelseite der ersten *Radek*-Ausgabe veröffentlicht) [Abb. 60] und im Annageln eines echten menschlichen Skalps auf dem Roten Platz.⁷⁰⁹

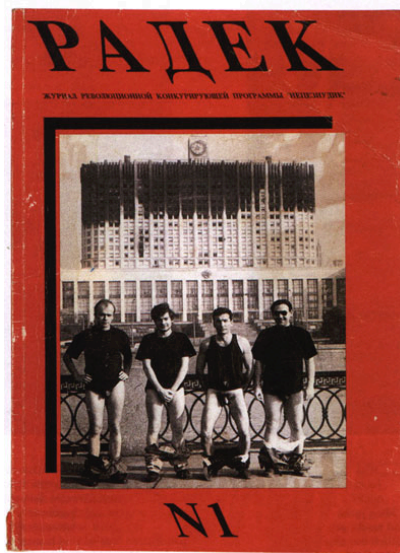


Abbildung 60:
Radek, Nr. 1 (1994), Titelbild

Die offensichtlich apokalyptische Haltung dieser Generation von Künstlern führt – im Gegensatz zum „stets als ironisch zu entlarvenden Maskenspiel der Konzeptualisten und ihrer ästhetisch-simulativen Dekonstruktion der herrschenden Verhältnisse“ (Weitlaner 1999, 144) – zu einer oft nur mehr schwer als künstlerisch interpretierbaren, „neototalitären“ (so Degot’ über Kulik), exhibitionistischen, anti-westlichen und terroristischen⁷¹⁰ Affirmation einer als

⁷⁰⁸ Dviženie ÉTI, Aktion „Chuj“ (eigentlich „ÉTI - tekst“), Moskau, Roter Platz, 19.04.1991 (anlässlich des Geburtstages von V. I. Lenin); dokumentiert in Bredichina, L. (sost.): *Galereja Ridžina. Chronika. Sentjabr’ 1990 - ijun’ 1992*. Moskva, 1993. 56. Wolfgang Weitlaner weist darauf hin, dass die Gruppe Muchomor bereits im Jahr 1978 mit ihren Körpern besagtes ‚slovo‘ bildeten (Aktion „Slovo“, dokumentiert bei Erofeev, Andrej/Martin, Jean-Hubert (Hg.): *Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten Russland 1957-1995*. München/New York, 1995. 128), allerdings nicht im Zentrum der russischen Hauptstadt, sondern – noch ganz im Stil der Kollektiven Aktionen – auf einem schneebedeckten Vorstadtfeld. Vgl. Weitlaner 1999, 143, sowie 236ff.

⁷⁰⁹ Vgl. zu Osmolovskij auch Becker, Kathrin: Operation Berlin. Brener, Kulik und Osmolovskij auf Visite. In: *BE Magazin*, Berlin. Heft 4, Oktober 1996.

⁷¹⁰ Vgl. hierzu auch Sasse, Sylvia: KGB, or, the art of performance: action art or actions against art? In: *ArtMargins*, 30.12.1999 <<http://www.artmargins.com/content/feature/sasse1.html>>. Die auf den Seiten des Limonovschen Zentralorgans der national-bolschewistischen Bewegung *Limonka* vorgeführte „krude Vermischung ultrareaktionären Gedankenguts mit der Ästhetik des Punk inkl. theoretischer Bezüge zu Dada oder der Situationistischen Internationale G. Debords ist dabei nur die andere Seite einer Kultur, in der Politik und künstlerisches Simulakrum gelegentlich nicht mehr zu unterscheiden sind“ (Weitlaner 1999, 145). Dies be-

extrem gewalttätig empfundenen Wirklichkeit. Diese Affirmation von Gewalt erinnert zum Teil „fatal an die Gewalteuphorie der italienischen Futuristen [...], wenn etwa Tschetschenienkrieg, Mafiamorde und behördliche Willkür als ein Kunstprojekt verstanden werden, das von vornherein viel eindrucksvoller sei als alle Artefakte.“ (Weitlaner ebd.). Der regressiv-neoutopische Moskauer Radikalismus ‚überaffirmiert‘ die Gewalttätigkeit, die er in der gegenwärtigen russischen Gesellschaft konstatiert und er bedient sich dabei zum Teil historischer utopischer Strategien, z.B. des politischen Radikalismus, des Anarchismus⁷¹¹ und einzelner Elemente der historischen Avantgarde: die Herbeiführung von Skandalen, der direkte körperliche Einsatz, taktische Gruppenbildungen.⁷¹² Mit diesen Versatzstücken baut er eine neo-ikonoklastische, neoutopische und „neototalitäre“ Bewegung, ohne sich jedoch – und das ist in unserem Kontext von Bedeutung – eingehender mit den von ihm benutzten historischen Quellen auseinander zu setzen. Die Vertreter des Neoutopismus werfen keinen wirklichen ‚Blick‘ zurück, sondern tun nur einen ‚Griff‘ in die historische Requisitenkiste. Der postkonzeptualistische Neoutopismus ist apokalyptisch und negiert die Utopie, wie schon der Postutopismus vor ihm. Ein gutes Beispiel dafür ist Aleksandr Brener, der vor allem mit den Mitteln von Skepsis, Versagen und Verzweiflung arbeitet, und dessen prophetische Gesten und Reden im vollen Bewusstsein der Unmöglichkeit jeglichen Erfolgs vollzogen werden. Breners „(inszeniertes) Scheitern“ (Weitlaner 1999, 146), das vor allem seine ‚politischen‘ Projekte auszeichnet, wie jenes, Präsident Jelzin zu einem Boxkampf auf dem Roten Platz aufzufordern oder den Versuch, den Kreml zu betreten, um die Macht zu ergreifen, wirken wie eine „Apotheose der Unmöglichkeit“ (Weitlaner).⁷¹³

Aleksandr Brener und Anatolij Osmolovskij ist gemeinsam, dass sie das Scheitern und die Vergeblichkeit ihres Bemühens permanent zur Schau stellen. Den Glauben an die Einflussfähigkeit von Kunst hinsichtlich eines gesellschaftlichen und politischen Wandels haben sie aufgegeben. Statt dessen spielen sie mit der Welt eine Art absurdes Theater, in welchem sie Elemente aus der ‚echten‘ Politik mit Elementen eines anarchischen Radikalismus aufeinan-

trifft auch die formale Ästhetik der Zeitschrift, die an das Punk-Design der 1970er Jahre angelehnt ist. Vgl. die online-Version unter <<http://www.limonka.com/list.htm>>.

⁷¹¹ Vgl. zu den Verbindungen von Avantgarde (bes. Dada) und Anarchismus: Scholz, Dieter: *Pinsel und Dolch: anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*. Berlin, 1999.

⁷¹² Vgl. dazu die Rückbezüge auf die historische Avantgarde vor allem bei Oleg Kulik. Seine Installation *The Red Room* (1999) nimmt direkten Bezug auf Aleksandr Rodčenkos gleichnamigen Pavillon auf der Pariser Architekturausstellung (1925). Misiano bezeichnet die menschliche Figur, die eine rote Fahne schwingt und in die Zukunft weist und an deren Beinen Hunde masturbieren, als „Allegorie einer heruntergekommenen gesellschaftlichen Utopie“ und die Installation als ganzes als „kritischen Kommentar über die rationalistische Utopie des 20. Jahrhunderts“. (Misiano, Viktor: Oleg Kulik. *The Red Room*, 1999. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Wien/Bozen, 2001. 120.

⁷¹³ Breners Versuch, im Kreml die Macht zu ergreifen scheiterte, da er zu spät erschien und die gewöhnlich für Touristen geöffneten Kremltore bereits verriegelt waren.

dertreffen lassen. Der russische Neoutopismus gibt sich zwar als eine ikonoklastische und totalitäre Bewegung, die sich utopischer, teils avantgardistischer, dadaistischer Strategien bedient, die aber zugleich die Utopie durch ihre apokalyptische Ziellosigkeit negiert und abwertet. Trotz der immer wieder lauthals („Vo ves’ golos“, „Mit aller Stimmkraft“⁷¹⁴) deklarierten vehementen Ablehnung des Moskauer Konzeptualismus durch seine aufbegehrenden Enkel ist der Neoutopismus daher eher in einer Linie mit dem Postutopismus der 1980er Jahre zu sehen. Es ist die ‚post-katastrophale’ Perspektive, die den Neo- mit dem Postutopismus verbindet. Die inhaltliche Auseinandersetzung mit Avantgarde oder Utopie spielt jedoch – im Gegensatz zum ‚diskursarchäologischen’ und nachträglich prospektiven Postutopismus – keine Rolle mehr. Der Neoutopismus ist prospektiv, nicht aber ‚nachträglich prospektiv’, wie die drei anderen Richtungen.⁷¹⁵ Ein wirklich neues Verhältnis zu Utopie und Avantgarde findet sich in den 1990er Jahren erst im Retroutopismus, der mit einem explizit medienhistorischen und -archäo-logischen Blick durch die Archive der Avantgarde geht.

⁷¹⁴ So der Titel eines Poems von Vladimir Majakovskij. Vgl. Majakovskij, Vladimir: Vo ves’ golos. Pervoe vstuplenie v poëmu [Dekabr’ 1929 - janvar’ 1930]. In: Ders.: *Gedichte*. Leipzig, 1988. 354-366. Vgl. dazu auch die Aktion Osmolovskijs von 1993, während der er sich auf den Schultern des Moskauer Majakovskij-Denkmal sitzend fotografieren ließ.

⁷¹⁵ Insofern ist der Neoutopismus, auch wenn er sich selbst als „tretij avangard“ bezeichnet, für meine Fragestellung nicht von vorrangigem Interesse. Zum Neoutopismus als „dritter Avantgarde“ vgl. Osmolovskij, Anatolij (Red.): *Tretij avangard (Radikal’noe iskusstvo Moskvy 1989-1997 gg.)*. Moskva, 1997. Zum Phänomen des Neoutopismus vgl. ausführlich Weitlaner 1999.

5.3. Der Schleudersitz in die Utopie ist keine Gebetsmaschine: Die Arbeit am Kosmonautenmythos in Post- und Retroutopismus

Ingenieur: „Weiß einer weiter?“
Komarov: „Zierrat ist Unrat.“
Ingenieur: „Du Idiot!“
(Via Lewandowsky)⁷¹⁶

In der bildenden Kunst (und Literatur) der 1980er und 1990er Jahre in Osteuropa (und darüber hinaus) ist die Arbeit am Kosmonautenmythos ein auffälliger Topos. Erwähnt seien hier nur Via Lewandowsky, Pawel Althamer, das Kozmokinetični kabinet Noordung, Jane und Louise Wilson, Il'ja Kabakov, Viktor Pelevin, Sergej Bugaev (Afrika)⁷¹⁷, Igor Štromajer⁷¹⁸ und Vadim Fiškin, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit diesem Mythos auseinandersetzen. Dies geschieht, indem die Künstler fiktive Überreste eines realen Unfalls zeigen und so an die menschliche Hybris und den Fall der menschlichen Fackeln erinnern, es geschieht, indem sie ihre Arbeiten frühen Theoretikern und Visionären der Raumfahrt vom Anfang des Jahrhunderts (K.Ė. Ciolkovskij, H.P. Noordung) widmen. Sie sind fasziniert von den technologischen Träumern, sehen sich in der Tradition dieser Visionäre und verkünden, dass sie deren Projekte fortsetzen bzw. deren Ideen Wirklichkeit werden lassen. Sie können aber auch die Kehrseite der Utopie zeigen, indem sie die Grausamkeit hervorkehren, die unweigerlich mit der Realisierung der Utopie verbunden ist. Sie decken auf, dass das, was wir als historische Fakten kennen, in Wahrheit nur für das Staatsfernsehen inszeniert worden ist und die unbemannten Mondsonden der Sowjets weder auf dem Mond noch unbemannt waren (V. Pelevin). Sie wandeln 1997 in Kosmonautenanzügen durch die Kasseler Innenstadt (P. Althamer⁷¹⁹), besteigen im Dezember 1999 in der Nähe von Moskau russische Kampfflug-

⁷¹⁶ Lewandowsky, Via: *Last Call (Komarov Gedächtnisraum)* (1997). Vgl. auch *Via Lewandowsky. Komm stirb mit mir*. Hg. v. Tannert, Christoph. Kat. Berlin, 1998.

⁷¹⁷ Sergej Bugaev (Afrika) inszenierte zu Beginn der 1990er Jahre die *Gagarin Party 1*, einen Rave, der im berühmten Kosmos-Pavillon der Ständigen Volkswirtschaftsausstellung (VDNCh) stattfand. 1995 stellte er im Wiener Museum für Angewandte Kunst (MAK) das letzte in der Sowjetunion gefertigte Lenin-Denkmal zwischen zwei Raketen aus, deren Spitzen von orthodoxen Kreuzen gekrönt wurden. 1996 zeigte er im Staatlichen Russischen Museum ein Denkmal für Ciolkovskij in Form eines postkonstruktivistischen Sphäroids. Vgl. Turkina, Olesja: Das Innen und das Außen: Raumfahrt Denkmäler und Rekonstruktion des kulturellen Gedächtnisses in der postsowjetischen Gesellschaft. In: *Denkmal und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Hg. v. Akademie der Künste. Berlin, 2000. 125-136. Vgl. auch *Sergej Bugaev Afrika: Krimania. Ikonen, Monumente, Mazafaka*. Kat. Ostfildern, 1995.

⁷¹⁸ Vgl. Arns, Inke: „Free your mind and the rest will follow“: intim@ and the Great Teacher Astronaut. In: *Leonardo Electronic Almanach*, März 2000, hg. v. International Society for the Arts, Sciences and Technology (ISAST) <<http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/AUTHORS/ylemarns.html>>.

⁷¹⁹ Pawel Althamer als Kosmonaut auf der documenta X, Kassel 1997; vgl. Kat. *documenta X*, Kassel 1997; sowie *dX Kurzführer*, Kassel 1997. 18-19.

zeuge, um in elf Flugparabeln ihr zukünftiges Kosmonautendasein in der Schwerelosigkeit zu trainieren (Kozmokinetični kabinet Noordung), nehmen Funkkontakt zur russischen Raumstation MIR auf (M. Peljhan) oder drehen Filme über das Raketenstartgebiet um Baikonur (J. u. L. Wilson⁷²⁰) und den letzten sowjetischen Kosmonauten auf der (schließlich Ende März 2001 verschrotteten⁷²¹) MIR, wie es Andrej Ujica 1995 mit seinem Film *Out of the Present* getan hat.⁷²²

⁷²⁰ Vgl. das Video *Dreamtime* (7.30 min., 2001) und die Videoinstallation *Proton, Unity, Energy, Blizzard* (2001), die beide 2002 in den Berliner Kunst-Werken gezeigt wurden. Vgl. dazu Wahjudi, Claudia: Kosmonauten-Ausstellung. Jane und Louise Wilson. In: *Zitty* 5 (2002).

⁷²¹ Vgl. dazu Windisch, Elke: Endstation. In: *Der Tagesspiegel*, 19.3.2001. 2; Windisch, Elke: Auf Nimmerwiedersehen in Richtung Osten. In: *Der Tagesspiegel*, 24.3.2001. 32.

⁷²² Vgl. zu Andrej Ujicas *Out of the Present*: Benson, Michael: Out of the Present: Andrei Ujica. December 1996 <<http://www.ljudmila.org/kinetikon/out.htm>>.

5.3.1. Kosmos und Avantgarde, Flugutopie und Kosmonautenmythos

In der Sowjetunion gehörten Kosmonauten, so Ulrich Giersch, nach den Gründervätern der kommunistischen Weltanschauung, den Soldaten und Opfern des Großen Vaterländischen Krieges, zur dritten und letzten Generation von Helden:

In zahllosen Broschüren, Plakaten und Denkmalsbauten wurde die Genealogie der Kosmonauten stammbaumartig ausgewiesen. Die Kosmonautik entwickelte sich zu einer Memorialkultur sondergleichen, und die Chronik der Fakten spiegelte sich in einer Topik der Mythen: keine östliche Hauptstadt ohne einen Hain der Kosmonauten, keine Neubausiedlung ohne eine Allee der Kosmonauten, kein Pionierpalast ohne Kosmonautenzentrum, dazu Oberschulen mit einer Satellitenbeobachtungsstation K.E. Ziolkovskij.⁷²³

Der Mythos vom Kosmos wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem „konstituierenden Element der sowjetischen Ideologie“ (Turkina 2000, 126). Er behauptete die „Überlegenheit des Sowjetmenschen als soziale, nicht als biologische Spezies“ (ebd.) und ist untrennbar mit bestimmten Daten verbunden, so zum Beispiel mit dem 4. Oktober 1957. An diesem Tag schickte die UdSSR den ersten unbemannten Satelliten in eine Erdumlaufbahn und löste damit den Sputnik-Schock im Westen aus. Die bemannte Raumfahrt begann dreieinhalb Jahre und etliche Tierversuche später⁷²⁴ mit dem Start von Jurij Gagarin am 12. April 1961. In 108 Minuten umflog er mit seinem *kosmičeskij korabl' Vostok* die Erde.⁷²⁵ Mit Gagarin erweiterte sich der Mythos vom Kosmos zum Kosmonautenmythos.

Zwischen Kosmologie und Avantgarde gab es seit Beginn des 20. Jahrhunderts enge Beziehungen.⁷²⁶ Die russische Kosmologie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bestand aus drei Strömungen: der naturwissenschaftlichen (N. Umov, V. Vernadskij, K.Ė. Ciolkovskij, A. Čiževskij), der religiös-philosophischen (N. Fedorov) und der künstlerischen (V.

⁷²³ Giersch, Ulrich: Hain der Kosmonauten. Die Triebwerke der kollektiven Imagination. In: Simmen, Jeannot (Hg.): *Schwereelos*. Kat. Berlin, 1991. 31-40. Hier 37.

⁷²⁴ Am 3. November 1957 startete *Sputnik 2* mit einer Polarhündin (russ. *Laika*) an Bord auf eine Umlaufbahn in 1500 km Höhe. An ihr wurden ca. eine Woche lang medizinische Experimente durchgeführt, wobei man vor allem die Reaktionen eines „höher entwickelten Lebewesens“ in der Schwerelosigkeit testen wollte. Danach wurde sie „in ihrer Kabine auf schmerzlosem Wege getötet“. Bel'ka und Strel'ka starteten am 19. August 1960 schon in einem „Raumschiff“, in dem sich neben den Hündinnen eine ganze Reihe kleinerer Lebewesen von Ratten bis Bakterien befanden. Nach 17-maliger Erdumkreisung landeten alle Insassen wohlbehalten. Ich danke Matthias Schwartz für diese Hinweise.

⁷²⁵ Nur wenige Tage später, am 25. Mai hält US-Präsident John F. Kennedy eine Rede, die die Ära der Apollo-Flüge mit dem Ziel einer Mondlandung einleitet.

⁷²⁶ Vgl. hier insbesondere Hagemeister, Michael: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München, 1989. Kap. 3.2. Die künstlerische Avantgarde. 267-295. Außerdem: Ingold, Felix Philipp: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*. Basel, 1978; Gaßner, Hubertus: *Russische Flugbilder. Evasive Phantasie und bodenloser Aufschwung*. In: *Rodchenko/Flying Objects*. Göttingen/Moskau, 1991, S. 7-29; Asendorf, Christoph: *Super Constellation - Flugzeug und Raumrevolution: die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*. Wien/New York, 1997.

Odoevskij, A. Suchovo-Kobylin, V.N. Čekrygin).⁷²⁷ Konstantin Ėduardovič Ciolkovskij veröffentlichte 1903 eine Schrift unter dem Titel *Issledovanije mirovych prostranstv reaktivnymi priborami* (*Die Erforschung des Weltraums mit Reaktionsapparaten*), welche „auch in den Kreisen der Futuristen und Suprematisten zirkulierte“ (Giersch 1991, 31).⁷²⁸ Außerdem weist die Kunstauffassung der russischen Avantgarde eine gewisse Nähe zu Nikolaj Fedorovs Ideenwelt auf – was jedoch nicht zwangsläufig ein Beweis für eine direkte Beeinflussung ist, sondern nur ein Zeichen für denselben in ihr verkörpert Zeitgeist.⁷²⁹

Das verbindende Element zwischen der Avantgarde und dem in der Zeit des späten Sozialistischen Realismus entstehenden Kosmonautenmythos bzw. dem Mythos eines friedlichen (sowjetischen) Kosmos – der „zentripetalen Utopie der Sowjet-union“ (Turkina 2000, 127) – besteht im Traum vom Fliegen.⁷³⁰ Dieser Traum war in der russisch/sowjetischen Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre der Traum vom erdnahen Fliegen, der sich nach dem zweiten Weltkrieg in die (technisch) realisierte Utopie vom ersten Menschen in der Erdumlaufbahn und im Kosmos wandelte. Von dieser möglich gewordenen Utopie entfernte man sich jedoch – zumindest in in-offiziellen sowjetischen Künstlerkreisen – in den 1970er/1980er Jahren schnell wieder und unterzog die Flugmetapher einer radikalen Umdeutung. War diese in der frühen Avantgarde eher ein Symbol des dynamischen Aufbruchs, der durch Technik erreichbaren Zukunft und des Sieges (letztendlich der „zentripetalen“, kosmischen Utopie), so steht das Fliegen im Moskauer Konzeptualismus – hier vor allem bei Kabakov – eher für poetische Flucht oder Verschwinden aus dem grauen und angstbesetzten sowjetischen Alltag.⁷³¹

Mit Il'ja Kabakovs Rauminstallation *Človek, uletevšij v kosmos* (*Der Mann, der in den Kosmos flog*, 1988), Viktor Pelevins Buch *Omon Ra* (1991), Via Lewandowskys *Last Call*

⁷²⁷ Ausführlicher dazu: Mazin, Viktor/Turkina, Olesja: The Golem of Consciousness: Mythogen's Liftoff. In: *Cultural Studies*, Vol. 12, Nr. 2, London, April 1998.

⁷²⁸ Vgl. zur Bedeutung des Kosmismus für Ciolkovskij: Hagemeister, Michael: Die Eroberung des Raumes und die Beherrschung der Zeit: Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der frühen Sowjetzeit. In: Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hg.): *Musen der Macht*. Berlin, 2003 (im Druck).

⁷²⁹ So die These von Hagemeister, Michael: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München, 1989. Zu Fedorov vgl. außerdem: Hagemeister, Michael: Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus. In: Müller, E./Klehr, F.J. (Hg.): *Russische Religiöse Philosophie. Das wieder-gewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*. Stuttgart, 1992. 159-170; Hagemeister, Michael: Russian Cosmism in the 1920s and today. In: Rosenthal, Bernice Glatzer (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York, 1997. 185-202.

⁷³⁰ Eine akribische Zusammenstellung historischer Daten zur sowjetischen Raumfahrtgeschichte liefert Kluge, Robert: *Der sowjetische Traum vom Fliegen. Analyseversuch eines gesellschaftlichen Phänomens*. München, 1997.

⁷³¹ Die 1995 im Berliner Haus am Waldsee gezeigte Ausstellung *Flug Entfernung Verschwinden* belegt dies. Sie versammelte Arbeiten des Moskauer Konzeptualismus, stellte diese einigen frühen Arbeiten der sowjetischen Avantgarde gegenüber und untersuchte so den gewandelten Begriff des Fliegens. Vgl. Becker, Kathrin/Bienert, Dorothee/Slavická, Milena (Hg.): *Flug - Entfernung - Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*. Kat. Ostfildern, 1995. Pavel Pepperstein wollte eigentlich anstelle einer Ausstellung über *Flug Entfernung Verschwinden* eine Ausstellung nur „über das Verschwinden“ machen (vgl. Slavická, Milena: *Flug, Entfernung, Verschwinden*. In: Becker/Bienert/ Slavická 1995, 21-40. Hier: 21.)

(*Komarov Gedächtnisraum*) (1997) und *Ena Proti Ena* (Noordung 1995-2045) des Kozmokinetični kabinet Noordung liegen zunächst einmal vier sehr unterschiedliche Ansätze aus bildender Kunst, Literatur und Performance/Tanz vor, die sich jedoch alle der Arbeit am Kosmonautenmythos widmen. Il'ja Kabakov, Viktor Pelevin und Via Lewandowsky stehen dabei exemplarisch für eine postutopische, das Kozmokinetični kabinet Noordung für den Übergang zu einer retroutopischen Position. Die Vertreter des Postutopismus inszenieren aus post-katastrophaler Perspektive den Topos Raumfahrt/Kosmonautenmythos durchgängig als vollkommen ruinöse/ruinierte Utopie, während das Kozmokinetični kabinet Noordung eher auf den noch uneingelösten Elementen der kosmistischen Utopie insistiert und an einen Punkt ‚vor der Katastrophe‘, vor der ruinösen diskursiven Verschränkung von Avantgarde und Totalitarismus zurückkehrt, um seine medienarchäologische Untersuchung von dort aus zu führen. Aus der postutopischen Perspektive steht der sozialistische Kosmonautenmythos für einen Endpunkt in der Entwicklung der (ursprünglich avantgardistisch-utopischen) Idee des Fliegens und wird so letztendlich mit dieser gleichgesetzt. Der Retroutopismus dagegen betont die avantgardistische Utopie, die er rekapituliert und retrospektiv wieder aufnimmt, ohne diese unmittelbar (und vielleicht vorschnell) als Ruine zu inszenieren. Letztendlich jedoch untersucht auch das Kozmokinetični kabinet Noordung Topoi der Avantgarde⁷³² auf latente Totalitarismen. Dieses Interesse ist aufgrund der größeren Nähe zur Neuen Slowenischen Kunst bei Noordung noch stärker ausgeprägt als bei jüngeren Vertretern des Retroutopismus (vgl. Kapitel 5.4. und 5.5.). Daher stellt das Kozmokinetični kabinet Noordung in dieser Untersuchung ein hybrides Bindeglied zwischen retroavantgardistischen und retroutopischen Positionen dar.

⁷³² Vgl. die Auseinandersetzung des Kozmokinetični kabinet Noordung mit der ambivalenten Figur des Helden in Kapitel 5.3.3.

5.3.2. Raumfahrt als ruinöse/ruinierte Utopie

Utopie als Ruine: Il'ja Kabakovs *Mann, der in den Kosmos flog*

Der Künstler ist der Meister der Objekte; er integriert seiner Kunst zerbrochene, angebrannte, zerstörte Objekte, um sie dem Regime der Wunschmaschinen, in dem die Störung zum Funktionieren selbst gehört, zu überantworten, er präsentiert paranoische, zölibatäre und Wundermaschinen, als wären es technische Maschinen, ist immer bereit, diese mit Wunschmaschinen zu unterminieren. Mehr noch, das Kunstwerk ist selbst Wunschmaschine. (Gilles Deleuze & Félix Guattari)⁷³³

Il'ja Kabakovs Installation *Čelovek, uletevšij v kosmos* (*Der Mann, der in den Kosmos flog*, 1988)⁷³⁴ [Abb. 49] erlaubt durch ein paar festgenagelte Bretter den Einblick in einen verwüsteten Raum. Im hinteren Teil des Zimmers hängt ein offensichtlich von dem ehemaligen Mieter zusammengebautes Katapult, bestehend aus in den Raumecken befestigten Gummibändern, Federn und einem alten Stuhlsitz, mit dem sich der Bewohner eines Nachts – so Kabakovs Kommentar – heimlich in den Weltraum katapultiert hat. In der Zimmerdecke klafft ein riesiges Loch, durch das Licht in den Raum fällt. Die Wände sind mit Plakaten tapeziert, die Motive im Stil sozialistischer Propaganda zeigen: „Celles-ci sont collées sur trois rangées, qui correspondent aux trois niveaux mythiques de l'existence: supérieur (celui des divinités), moyen (celui du quotidien) et, enfin, celui de l'enfer, constitué – par hasard ou non – d'affiches rouges.“⁷³⁵ An der dem Betrachter gegenüberliegenden Wand hinter dem Katapult hängt ein Bild, das irgendjemand dem Mieter gegeben hatte und das den Spasskaja-Turms des Kremls während seines Weltraumstarts zeigt: „Il représente le moment solennel où la tour Spasskaïa du Kremlin décolle de la place Rouge. Ses dimensions paraissent complètement surréalistes: elle semble contenir presque toute la population du pays. L'envol de la tour principale prend ici une envergure cosmique.“ (Kabakov 1995, 71). Links vorne befindet sich das dritte wichtige Element des Zimmers: ein dreidimensionales Modell des Wohnviertels, das das Haus des Bewohners mit der berechneten Flugbahn des ‚Kosmonauten‘ zeigt (in silberfarbenem gebogenen Draht): „[S]ur son toit, on repère une barre de métal représentant la

⁷³³ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Oedipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Winterthur, 1974. 42.

⁷³⁴ Realisiert für die ‚totale‘ Installation *Zehn Personen* in der New Yorker Galerie Ronald Feldman (30. April - 4. Juni 1988). *Zehn Personen* bestand aus folgenden Installationen: *Čelovek, uletevšij v kartinu* (*Der Mann, der in seinem Bild verschwand*), *Čelovek, sobirajuščij mnenija drugich* (*Der Mann, der die Meinungen anderer sammelte*), *Čelovek, uletevšij v kosmos* (*Der Mann, der in den Kosmos flog*), *Bezdarjnyj chudožnik* (*Der untalentierte Künstler*), *Korotkij čelovek* (*Der kleine Mann*), *Kompozitor* (*Der Komponist*), *Kollekcijoner* (*Der Sammler*), *Čelovek, opisjuščij sebja čerez drugich personažej* (*Der Mann, der sich durch andere Personen beschrieb*), *Čelovek, spasajuščij Nikolaja Viktoroviča* (*Der Mann, der Nikolaj Viktorovič rettete*) und *Musornyj čelovek* (*Der Mann, der nie etwas wegwarf*).

⁷³⁵ Kabakov, Ilya: L'homme qui s'est envolé dans l'espace. In: Kabakov, Ilya: *Installations 1983-1995*. Kat. Centre Georges Pompidou. Paris, 1995. 70-73. Hier 71.

trajectoire du prochain vol“ (ebd.). Der Boden des Zimmers, das Modell und das ärmliche Camping-Klappbett sind mit heruntergefallenem Putz bedeckt, der durch die Explosionen von der Zimmerdecke gesprengt wurde.



Abbildung 49:
Il'ja Kabakov, *Človek, uletevšij v kosmos*
(Der Mann, der in den Kosmos flog, 1988), Installation

Der einsame Bewohner dieses Zimmers war, so ist auf dem an der Außenwand des Raumes angebrachten Kommentar zu lesen,

gepackt von dem Traum eines einsamen Flugs in den Kosmos. Und er hat diesen Traum, sein 'großes Projekt', aller Wahrscheinlichkeit nach verwirklicht. Gemäß der Idee des Zimmerbewohners ist der ganze Kosmos von Energieströmen durchweht, die irgendwohin nach oben wegziehen. Um in diese Ströme hineinzugelangen und mit ihnen weggetragen zu werden, ist dieses Projekt nun erdacht worden. Das an den Zimmerecken aufgehängte Katapult verleiht dem neuen 'Kosmonauten', der in den Plastiksack eingeschweißt ist, die Anfangsgeschwindigkeit, und weiter, in der Höhe von 40 - 50 Metern, wird er dann in den Energiestrom hineingeraten, durch den die Erde gerade in diesem Moment auf ihrer Ekliptik hindurchgeht. Bei seinem Sprung muss der Kosmonaut durch die Zimmerdecke und den Dachboden des Hauses hindurch. Deshalb legt er dorthin Pulversprengkörper, und im Moment des Emporfliegens mit dem Katapult werden auch Decke und Dach durch eine Explosion hinweggefegt, und er wird in den sich öffnenden Raum hinausgetragen. Alles geschieht spät nachts, wenn die Mitbewohner der Wohnung fest schlafen. Man kann sich ihre Verständnislosigkeit, ihr Erschrecken, ihr Entsetzen vorstellen. Man benachrichtigt das Polizeirevier, es beginnt eine Untersuchung, man sucht überall den Bewohner, im Hof, auf der Straße – er ist nirgendwo. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das

Projekt, in dessen allgemeine Züge der Nachbar eingeweiht war und dann dem Untersuchungsrichter davon erzählt hat, erfolgreich verwirklicht worden.⁷³⁶

Kabakov erwähnt in seinem Kommentar, dass „das russische Volk seit Jahrhunderten vom Fliegen geträumt hat und davon, den Weltraum zu bevölkern“⁷³⁷ – und nennt hier explizit die Namen von Nikolaj Fedorov und Konstantin Ė. Ciolkovskij. Findet sich nicht, so fragt Kabakov, in der überfüllten Kommunalwohnung dasselbe ‘kommunale Prinzip’ wieder wie in der Idee, Menschen im Kosmos anzusiedeln? Würde nicht über kurz oder lang aus dem Universum ebenfalls eine überfüllte sowjetische Gemeinschaftswohnung mit kosmischen Ausmaßen werden, wenn die Ideen von Fedorov und Ciolkovskij realisiert würden? Und im Umkehrschluss: Ist nicht letztlich die *kommunalka* eine bedrückende Vorwegnahme dessen, was die Menschen zukünftig in kosmischem Ausmaß erwartet?

Sicherlich handelt es sich bei dem *Mann, der in den Kosmos flog* um eine Allegorie des Verschwindens. Besonders der Moskauer Konzeptualismus legt ja den Schwerpunkt innerhalb der Triade *Flug - Entfernung - Verschwinden* auf den Aspekt des Verschwindens.⁷³⁸ Er ist damit dem Flugdiskurs der Avantgarde diametral gegenübergestellt: Während es sich bei diesem noch um einen Diskurs der Utopie handelte, in welchem der Flug als Metapher des Sieges (über die Natur, über Gott, über die menschliche Begrenztheit) erscheint,⁷³⁹ der jedoch auch naiv-mystische und irrationalistische Vorstellungen in sich barg,⁷⁴⁰ wird die Metapher

⁷³⁶ Kabakov, Il’ja: Der Mann, der in den Kosmos flog (Auszug aus den Texten zu der Installation *Das Zimmer*, 1981-88), in: Becker/Bienert/Slavická 1995, 119. Vgl. zu Kabakov auch das Kapitel 4.

⁷³⁷ Kabakov, Ilya: L’Homme qui s’est envolé dans l’espace. In: Kabakov 1995, 71 [meine Übersetzung].

⁷³⁸ Milena Slavická (1996) teilt die Künstler von der russischen Avantgarde bis zum Moskauer Konzeptualismus in sechs „Polet Uchod Isčesnovenie“ (PUI)-Generationen ein.

⁷³⁹ „Denken wir an Rodčenkos Plakate mit Fliegerthemen, an seine Fotografien der Springer, die durch den Raum fliegen, an Plakate von Klucis, die das Pathos des Flugs durch das Pathos der Jugend steigern, an die *Fallschirmspringer* von Dejneka oder an sein Bild *Künftige Flieger*.“ (Slavická 1996, 23; vgl. auch Asendorf 1997).

⁷⁴⁰ „Hinter *Letatlin*, hinter Lisickijs Prounen [Proun = Pro UNOWIS; UNOWIS = Bejahung neuer Formen in der Kunst; Anm. d. Vf.] spürt man die beinahe alchemistische Vorstellung, dass ein Lebenselixir herstellbar sei, dass der Natur ihre versteckten Geheimnisse entrissen werden könnten, die es dem Künstler-Demiurgen erlauben, neue, genauso vollendete Formen wie in der Natur zu schaffen, die wie Vögel fliegen und sich im Weltall wie Planeten bewegen“ (Slavická 1996, 23). Die wissenschaftlichen Texte von Ciolkovskij stellen eher eine kosmische Vision als einen wissenschaftlichen Diskurs dar; es handelt sich um einen „neurotischen Positivismus“, den man auch in den Texten von Malevič beobachten kann. Der „suprematistische Flug in die immaterielle, irrationale Welt, in der die wissenschaftlichen Methoden und die Logik sowieso nicht gelten, wird mit einer ‚wissenschaftlichen Terminologie‘ getarnt.“ (Slavická 1996, 22). Dies gelte auch für Nikolaj Fedorov und Daniil Andreev, die, wie Malevič und Ciolkovskij, den PUI-Diskurs stark beeinflusst haben. Es handelt sich, so Slavická, um „eine Übertragung von positivistischen, logischen Denkmodellen der Wissenschaften in den Raum psychischer und parapsychischer Phänomene, um die Erörterung von Denkprozessen in den Begriffen der Physik und Biologie.“ (ebd.). In Malevičs suprematistischer Theorie der Jahre 1913-1919 bildet die Leere das Leitmotiv – genauso wie sie fünfzig Jahre später unter umgekehrtem Vorzeichen zum Leitmotiv des Moskauer Konzeptualismus wird. „Die Vorstellung der Leere und des Verschwindens ist für Malevič nicht negativ, die suprematistischen Formen bewegen sich durch einen leeren Raum ohne Eigenschaften, ohne Determination: Es ist ‚Milch ohne Flasche‘, es ist zweckfreies Werden und zweckfreies Erlöschen, ein Flug im neutralen Dasein.“ (Slavická 1996, 23).

des Fliegens in den 1970er und 1980er Jahren zu einer Umschreibung des *Wegfliegens*, des Verschwindens. Kabakovs Installation reflektiert (wie übrigens auch seine zwischen 1972 und 1975 entstandenen Alben), so Milena Slavická, ein in den 1980er Jahren entstandenes sekundäres utopisches Bewusstsein: „Es handelt sich sowohl um eine Analyse, als auch um eine Ironisierung der ewigen russischen Sehnsucht aus dem eigenen Land, dem eigenen Planeten, dem eigenen Leben, von überall wegzugehen, wegzufiegen, zu verschwinden.“ (Slavická 1995, 33-34).

Wirklich frappierend ist jedoch in Kabakovs Installation das Ineinandergreifen von Ärmlichkeit der Ausrüstung und weitausgreifender kosmischer Utopie. Diese Utopie des Fluges in den Kosmos beflügelt den Bewohner, einen sehr einfachen Mann, den Bewohner einer Kommunalwohnung, offensichtlich so sehr, dass er sich mit den einfachsten ihm zur Verfügung stehenden Mitteln an die Umsetzung dieses utopischen Traums macht: Per selbstgebaute Schleudersitz befördert er sich in die Utopie, in das ‘große Projekt’. Einer der drei Mitbewohner des *Mannes, der in den Kosmos flog*, vermutet zum Hergang des Weltraumstarts sowie zur Ausrüstung des ‘Kosmonauten’ folgendes: „[J]e crois que quelqu’un a dû l’aider à souder son sac cosmique et à desserrer la fermeture de la catapulte. Le sac cosmique en plastique était censé protéger son corps pendant son voyage dans l’espace et sur la ‘pétale’. Il contenait de la nourriture, un ballon d’oxygène, divers instruments de navigation et autres ...“.⁷⁴¹ Die Explosion reißt ein Loch in das Dach und in die Erklärungs-zusammenhänge des Alltäglichen, das von den Mitbewohnern in charakteristischer Weise rationalisiert wird: „Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Projekt [...] erfolgreich verwirklicht worden.“⁷⁴²

⁷⁴¹ Récit de Nikolaïev. In: Kabakov 1995, 72.

⁷⁴² Kabakov, Il’ja: Der Mann, der in den Kosmos flog. In: Becker/Bienert/Slavická 1995, 119.

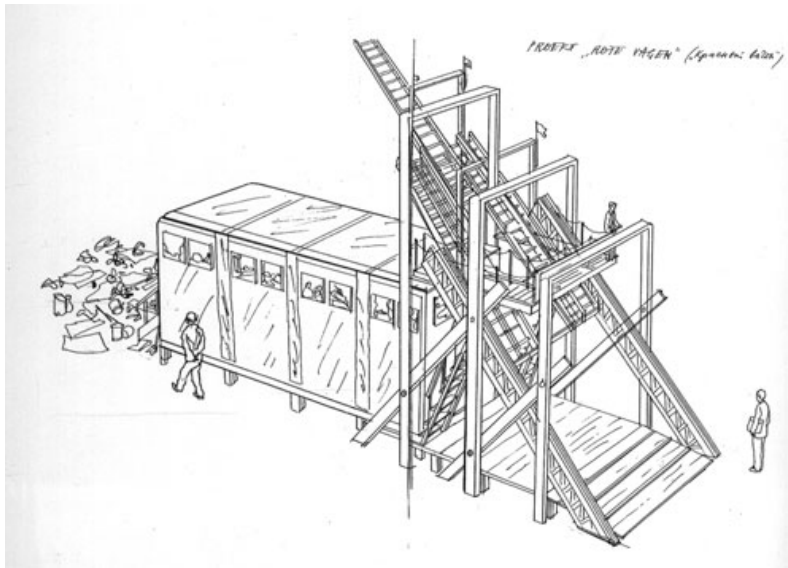


Abbildung 61:
Il'ja Kabakov, *Der Rote Waggon* (1991), Installation



Abbildung 62:
Il'ja Kabakov, *Die Toilette* (1992), Installation

Wie auch in seinen späteren Installationen *Der Rote Waggon* (Düsseldorf 1991) oder *Die Toilette*⁷⁴³ (documenta IX, Kassel 1992) inszeniert Kabakov die Utopie als Ruine. Die Installation *Der Rote Waggon* [Abb. 61] stellt die sowjetische Geschichte in drei Teilen dar: Der erste Teil besteht in einer Art aufstrebendem konstruktivistischem Waggonvorbau ähnlich des Tatlinschen *Monuments für die III. Internationale* und repräsentiert laut Kabakov den Enthusiasmus der Periode zwischen 1917-1932. Der mittlere Teil, der Waggon selbst, steht für die Zeit von 1932-1963 und repräsentiert in seiner Horizontalität das „ewige sowjetische stalinistische Paradies“. Durch den Hinterausgang gelangt man über eine brüchige Treppe in den dritten Teil hinter dem Waggon, der in herumliegendem Müll die Überreste einer riesigen Baustelle erkennen lässt – dieser steht für die Zeit von 1963-1985. Diese drei Phasen bezeichnet Kabakov auch als Avantgarde, Sozialistischen Realismus und inoffizielle Kunst, „qui, contrairement à ce qu'en pensent certains, ne se contredisent pas, ne s'excluent pas les unes les autres mais constituent au contraire un ensemble interdépendant.“⁷⁴⁴ Die Installation *Die Toilette* [Abb. 62] bestand aus einem Nachbau eines sowjetischen Toilettenhäuschens, in dem sich „ruhige und respektable Leute“ zwischen den „schwarzen Löchern“⁷⁴⁵ der Toiletten ein behagliches Zuhause eingerichtet hatten.

⁷⁴³ Vgl. Boym, Svetlana: Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and the Palace of Utopias. In: *ArtMargins*, 30.12.1999 <<http://www.artmargins.com/content/feature/boym2.html>>.

⁷⁴⁴ Vgl. Kabakov 1995, 122-125.

⁷⁴⁵ Svetlana Boym stellt eine direkte Beziehung zwischen den „schwarzen Löchern“ der Toilette und Malevičs *Schwarzem Quadrat* her: „The black hole of the toilet is the opposite of Malevich's avant-garde icon, the ‚black square,‘ which Kabakov loves to hate“ (Boym 1999).

Beide Installationen inszenieren die Utopie als ruinierte bzw. vollkommen ruinöse Realität. Der *Rote Waggon*, indem er die gesamte Spätphase der Sowjetunion als Müllhalde darstellt, als das, was nach der Großen Utopie übrig bleibt; die *Toilette*, indem sie den sowjetischen Alltag in einem Abort rekonstruiert. Die Installation *Der Mann, der in den Kosmos flog* potenziert diesen Effekt jedoch noch, indem sie auf engstem Raum die armselige, von dem Mann verwendete Ausrüstung mit der größten und technologisch aufwendigsten sowjetischen – nämlich der kosmischen – Utopie kontrastiert. Insofern handelt es sich hier weniger um eine Auseinandersetzung mit dem Kosmonautenmythos selbst als mit der Utopie, die diesem Mythos als Antrieb diene.

Das Verröcheln im Alltäglichen: *Last Call (Komarov Gedächtnisraum)*

Hier ist ein Vergleich mit einer Installation von Via Lewandowsky aufschlussreich. Lewandowsky interessieren Todesfälle, Selbstmordpraktiken und das „Verröcheln im Alltäglichen“.⁷⁴⁶ Die 1997 entstandene Installation *Last Call (Komarov Gedächtnisraum)* ist eine Hommage an den sowjetischen Kosmonauten Vladimir Michajilovič Komarov (*1927), der am 24.4.1967 über Orenburg bei der Erprobung von *Sojus 1* tödlich verunglückte. *Last Call* markiert die Schnittstelle zwischen Leben und Tod, Höhenflug und Absturz. In einem mit blauem Licht abgedunkelten Raum, einer nach Art eines sozialistischen Traditionskabinetts eingerichteten Requisiten- oder Wunderkammer, sind verschiedene Vitrinen ausgestellt, in denen die verkohlten Reste von Gebrauchsgegenständen zu sehen sind: eine Rheumaweste (ärmellos, mit großem Brandfleck auf der Brustseite), ein Kurzzeitwecker, ein Rasierspiegel, ein Bleistiftanspitzer, ein Paar Stützstrümpfe, das aufgrund großer Hitzeeinwirkung zu einer Art Netzgitter zusammengeschrumpft ist, eine Speisenabdeckung aus Gaze, der verkohlte Rest einer gedrechselten Zierblume, sowie die Asche von sieben Briefbögen und sieben Briefumschlägen – „[e]in museales Arrangement aus angebotenen Überbleibseln und magischen Spuren, der Reliquienpräsentation einer Domschatzkammer nicht unähnlich, verwischt [...] die Grenze zwischen konstruiertem und nicht-konstruiertem Bild.“ (Tannert 1998, 56). Eine Soundschleife mit knarzigen Sprechfunkgeräuschen weist auf einen Notfall im Cockpit des Raumschiffes hin. Lewandowsky benutzt hierfür einen mit „SOJUZ 1, death of Komarov during re-entry“⁷⁴⁷ betitelten Soundtrack, den er auf einer CD mit Soundeffekten gefunden hatte. Allem Anschein nach handelt es sich hierbei um eine Originalaufzeichnung dessen, was 1:07 Minuten lang vom Raumschiffkommandanten Komarov beim Wiedereintritt von *Sojus 1*

⁷⁴⁶ Tannert, Christoph: Kosmonautenverglühn als Loop. In: *Via Lewandowsky. Komm stirb mit mir*. Kat. Berlin, 1998. 52-61. Hier: 52.

⁷⁴⁷ *Sound Effects*, Vol. 2, (for Movies and Videos), Digimode Limited, 1995, zit. in Tannert 1998, 58-60.

in die Erdatmosphäre zu hören war. Zwei Bildtafeln, *Flügelmann* und *Schleudersitz* (je 90 x 90 cm), begleiten die Rauminstallation: *Flügelmann* zeigt eine „engelsgleiche Gestalt, schnörkellos, wie nachordnend aus dem Gedächtnis gemalt“; *Schleudersitz* einen „Hocker, verstärkt mit Leisten wie ein Despoten- oder Verwundeten-Tragesitz.“ (Tannert 1998, 58). Beide Darstellungen haben „eher mit einer sinnlich-gedanklichen Expedition in ungesichertem Terrain zu tun als mit den Reißbrettern der Raumfahrtindustrie.“ (ebd.). Auf der Wand des Raumes findet sich – einem Menetekel gleich – ein in krakeliger Handschrift gepinselter Dialog:

Ingenieur: „Weiss einer weiter?“
 Komarov: „Zierrat ist Unrat.“
 Ingenieur: „Du Idiot!“

In beiden Arbeiten, sowohl der Installation von Kabakov, als auch der von Lewandowsky, werden Überbleibsel, kümmerliche Reste der menschlichen Hybris gezeigt. Kabakov und Lewandowsky betreiben fiktive, melancholische Spurensicherungen und zeigen inszenierte Fundstücke. Die in beiden Installationen arrangierten Überreste verweisen dabei nicht auf den *Körper* des toten Kosmonauten, sondern beschränken sich auf die *dinglichen* Überreste: Während jedoch Lewandowsky durch das Zeigen von angesengten Stützstrümpfen und Rheumaweste, also Kleidungsstücken, die zurückgelassen wurden, wie eine alte Haut, nah an den Körper des toten Kosmonauten herankommt und durch diese Nähe den „abwesenden Körper im terminalen Zustand der Agonie [evoziert]“, ⁷⁴⁸ bleibt bei Kabakov sowohl der Plastiksack als auch der in ihn eingeschweißte Körper des Kosmonauten verschwunden, den Blicken und der Vorstellung entzogen. ⁷⁴⁹

Durch die von den äußeren Umständen aufgezwungene starre, immobile Haltung der Kosmonauten sind diese ganz von externen Hilfsmitteln abhängig:

Dank ihrer voluminösen, jede Bewegung erschwerenden Raumanzüge wirkten sie wie versteinert. Sie waren ‚verkörperte‘ Erwartung; im Wartezustand auf den Start saßen sie festgeschnallt in der Kapsel, und schwerelos schwebten sie in starrer Haltung durch den Raum. Die kosmische Geschwindigkeit hat sie zu Immobilen werden lassen und die Schwerelosigkeit zu einer privile-

⁷⁴⁸ Arns, Inke: Die Abrichtung der Dinge [zu der Installation *Satham* von Via Lewandowsky]. In: *Via Lewandowsky. Komm stirb mit mir*. Kat. Berlin, 1998. 26-28. Hier: 26.

⁷⁴⁹ Auch aus einem anderen Grund erscheint der Kosmonauten-Körper bei Lewandowsky ‚präsen-ter‘ zu sein. Während Kabakov einen Raum in einen Raum (Museum, Galerie) fast kulissenhaft hineinsetzt, und so auf die Künstlichkeit des Arrangements verweist, fehlt dieser Verweis bei Lewandowsky: Er arrangiert eine ‚echte‘ museale Präsentation in einem Museumsraum. Lewandowsky bedient sich einer ‚naturwissenschaftlichen‘ Inszenierung, in der die Fiktion des Realen nicht als solche erkennbar ist.

gierten Gruppe von Behinderten: Von der Ernährung angefangen über die Waschprozedur bis hin zur Entsorgung des Körpers benötigen sie spezielle ‚Krücken‘. (Giersch 1991, 35f.).

Lewandowskys Kosmonaut ist in diesem Sinne ein besonders ‚privilegierter‘ Behinderter: nicht nur benötigt er Krücken, um die ‚normalen‘ Auswirkungen der Schwerelosigkeit aufzufangen, nein, er ist zusätzlich auch noch angewiesen auf „Hilfsmittel [...], die das Älterwerden des menschlichen Körpers erträglicher gestalten.“ (Tannert 1998, 61). Genau dies unterscheidet diesen Kosmonauten auch von Kabakovs Raumfahrer: Bei Lewandowsky tritt nicht nur das Klägliche des technischen Gestells, das Alltägliche der Ausrüstung zutage, sondern der Betrachter ist auch noch mit den angedeuteten körperlichen Gebrechen des alternden Kosmonautenkörpers konfrontiert.

Sowohl Via Lewandowskys *Last Call* als auch Il'ja Kabakovs *Čelovek, uletevšij v kosmos* formulieren explizit postutopische Gegenbilder zu den von den Massenmedien verbreiteten offiziellen Darstellungen von Kosmonauten. In den Bildern der Propaganda hatten sowjetische Kosmonauten

längst den Status von Toten erhalten, die hinter ihren Helmen geheimnisvoll lächelten. Bei Langzeitaufenthalten in ihren ballistischen Monumenten kam es zu einer seltsamen Verdoppelung ihres irdischen Alltags, zu fortlebenden Existenzen, die an Pharaonen in den Grabkammern der Pyramiden erinnerten. In den ersten Phasen war das Raumschiff ein Warteraum, in dem die Kosmonauten sich an die Grenze ihres Körpers vortasteten, in Erwartung einer Transsubstantiation. (Giersch 1991, 36).⁷⁵⁰

In gewisser Weise wird auch bei Lewandowsky und Kabakov eine Transsubstantiation angestrebt – in Kabakovs Installation erinnern die Nahrung, der Luftvorrat und die diversen Navigationsinstrumente an Grabbeigaben. Allerdings, und das ist die postutopische, (post-)katastrophale Dimension dieser beiden Installationen, mündet das Streben nach Transsubstantiation in beiden Fällen wahrscheinlich in einen äußerst schmerzvollen und armseligen Tod, in ein erbärmliches Vergehen. Besonders bei Kabakovs *Mann, der in den Kosmos flog* fällt die Verknüpfung von Utopie und Tod ins Auge: Einerseits treibt Kabakovs Kosmonauten ein starker Wille zur Verwirklichung der Utopie an, gleichzeitig wird er bereits vor seinem Start in einen „kosmischen Plastiksack“ eingeschweißt, der auch ein Leichen- oder Müllsack sein könnte. Der erbärmliche und armselige Tod, der in der vollkommenen Auslöschung bzw. im restlosen Verschwinden des Kosmonautenkörpers endet, ist hier nicht nur Antithese zur

⁷⁵⁰ In diesem Zusammenhang erinnern wir uns an Lenins Mumie, die bis zum Ende der Sowjetunion (und darüber hinaus) als Zeichen des Sieges über den Tod („Lenin lebte, Lenin lebt und Lenin wird leben!“) im Lenin-Mausoleum auf dem Roten Platz in Moskau aufbewahrt wurde.

Utopie allgemein, sondern steht auch in krassem Gegensatz zur Utopie der Überwindung des Todes, die sich in Lenins Mumie ausdrückt („Lenin lebte, Lenin lebt, Lenin wird leben!“).

Defizitäre Technik, invalide Helden: Raumfahrt als Fake in Viktor Pelevins *Omon Ra*

Ähnlich ärmlich und (fast) tödlich geht es in Viktor Pelevins satirischem Roman *Omon Ra*⁷⁵¹ (1991) zu. Hier erweist sich das Weltall, in dem der sowjetische Kosmonaut Omon Krivomazov zu fliegen glaubt, und der Mond, auf dem er gelandet zu sein meint, nachträglich als verlassenes Metroröhrensystem unter Moskau. Pelevins *Omon Ra* – „Gerojam Sovetskogo Kosmosa“ („Den Helden des Sowjetischen Kosmos gewidmet“) – schildert die sowjetische Raumfahrt als gigantisches *Fake*, als Potemkinsche Kulisse mit Todesfolge. erinnert die Handlung im ersten Moment an bekannte und bereits mehrfach verfilmte Verschwörungstheorien,⁷⁵² so erweist sie sich auf den zweiten Blick als genuin postutopische, gnadenlose Abrechnung mit der letzten Generation sowjetischer Helden und den Normen und ideologischen Postulaten des Sozialistischen Realismus. Im Gegensatz zu typischen *conspiracy theories*, in denen sich vor dem inneren Auge des Lesers zunächst bruchstückhaft, dann zunehmend deutlicher gigantische Netze von Zusammenhängen abzeichnen,⁷⁵³ haben wir es in *Omon Ra* eher mit einer ‚implodierten‘ Verschwörungstheorie zu tun: Hier verbinden (und verbünden) sich die Einzelbeobachtungen des Protagonisten nicht zu einem alles umfassenden, erdrückenden Netz, sondern zu einer unerträglichen Entblößung der kläglichen Realität der sowjetischen Weltraumutopie.

Der Erzähler und Protagonist Omon Krivomazov träumt seit frühester Kindheit davon, Kosmonaut zu werden.⁷⁵⁴ Seine Karriere beginnt zunächst hoffnungsvoll in einer Flieger- und einer Kosmonautenschule. Omons Enthusiasmus wird jedoch zunehmend enttäuscht, denn das sowjetische Raumfahrtprogramm ist in Wirklichkeit anders, als er es sich vorgestellt hat: Es

⁷⁵¹ Pelevin, Viktor: *Omon Ra*. Moskva, 1991 [dt. *Omon hinterm Mond*. Übers. v. Andreas Tretner. Leipzig, 1994]. Zitiert wird das im Folgenden mit *OR* gekennzeichnete russische Original nach <<http://kulichki.com/moshkow/PELEWIN/omon.txt>>. Die deutsche Übersetzung hat das Kürzel *OhM*.

⁷⁵² Beliebt ist die seit Jahren kursierende Verschwörungstheorie, die die Mondlandung der Amerikaner als in einem Fernsehstudio aufgezeichnete Fälschung bezeichnet. Der Film *Unternehmen Capricorn* widmet sich einem ähnlichen Thema: Hier wird die Marslandung der Amerikaner als riesige Fälschung dargestellt, die ebenfalls in einem Studio gedreht worden sei. Nachdem die Astronauten den Fake bemerken und diesen öffentlich zu machen versuchen, werden sie von der US-Armee gejagt.

⁷⁵³ In Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* (*Die Versteigerung von No. 49*. Reinbek bei Hamburg, 1991) kommt zum Beispiel die Protagonistin der Tatsache auf die Spur, dass Amerika von einer Geheimorganisation gesteuert wird, die sich für ihre Kommunikation des existierenden Postsystems bedient.

⁷⁵⁴ Omon und sein Bruder Ovir Krivomasov sind nach dem ‚Otrjad milicii osobogo naznačenija‘ (Sondereingreiftruppe der Polizei) bzw. dem ‚Otdel vis i registracii‘ (Ausländermeldeamt) benannt. Dies ist nur ein Beispiel für die geradezu obsessive Weise, in der die Welt des Romans von sprechenden Namen, von Hinweisen auf ein esoterisches Wissenschaftsverständnis und eine fast schon okkulte Zahlenmystik durchzogen ist.

handelt sich nicht um eine heroische Realität, sondern um eine ziemlich heruntergekommene Simulation, die auf der Vernichtung von Menschenmaterial basiert. Omon wird im Jahr 1970 Teil einer offiziell unbemannten Mission zum Mond. Diesen unbemannten sowjetischen Sonden fehlt jedoch für den Rückflug die nötige Technologie. Daher werden sie inoffiziell mit kleinen Jungen ausgerüstet, die diese Sonden manuell bedienen. Zur besseren Anpassung an/in die Maschine werden ihnen vor dem Abflug die Beine amputiert.

Nachdem Omon auf dem Mond gelandet ist und eine Funkboje auf dem (vermeintlichen) Mondboden in der Lenin-Rille aufgestellt hat, versagt die Pistole, mit der er sich eine Kugel in den Kopf jagen soll. Doch nicht das gefürchtete Vakuum rückt ihm zu Leibe, sondern sein Vorgesetzter, Leutnant Landratov: Dieser taucht plötzlich in dem unterirdischen Tunnelsystem auf, als das sich für Omon jetzt der vermeintliche Weltraum und der Mond entpuppen und versucht, ihn zu erschießen. Es gelingt Omon jedoch, Landratov zu töten. Langsam begreift Omon, dass es sich bei dem Tunnel um einen verworfenen Tunnel der Moskauer Metro handelt. Während seiner Flucht vor seinen Verfolgern (zu denen auch die Hunde Bel'ka und Strel'ka⁷⁵⁵ gehören) wohnt Omon der Live-Fernsehberichterstattung über die Montage des astrophysikalischen Moduls „Quant“ bei, bei der zwei Kosmonauten aus behelfsmäßig aufgehängten Raumschiffen klettern und ein wenig in der Luft herumrudern: „Sejčas my nachodimsja na perednem krae sovetskoj kosmičeskoj nauki,“ so der Berichterstatte, „v odnom iz filialov CUPa. Sed'moj god nesut orbital'nuju vachtu kosmonavty Armen Vezirov i Džambul Meželajtis.“⁷⁵⁶ Als er nach Beendigung der Aufnahmen plötzlich von den zwei Kosmonauten entdeckt wird, flüchtet Omon durch einen Lüftungsschacht, fällt unerwartet – wie *Alice in Wonderland* – auf einen braun gekachelten Toilettenfußboden und kommt dort vor einer Putzfrau im schmutzigen blauen Kittel wieder zu sich. Schimpfend schiebt diese ihn aus der unterirdischen öffentlichen Toilette in die Station ‚Leninbibliothek‘, wo er in eine einfahrende Metro einsteigt, unerkant entkommt und so sein Leben rettet.

Viktor Pelevins postutopischer Roman schildert die realisierte Utopie des sowjetischen Weltraumfluges als gigantische Simulation eines grenzenlos pervertierten Systems. Dabei schreckt dieses System nicht vor einer absichtlichen Verkrüppelung des ihm zur Verfügung stehenden Menschenmaterials zurück. An drei Punkten, die im Folgenden kurz erläutert werden sollen, wird die postutopische Perspektive Pelevins besonders deutlich: am Topos des

⁷⁵⁵ Diese umkreisten am 19. August 1960 17mal die Erde und landeten danach wohlbehalten. Heute stehen sie ausgestopft im Kosmonautenmuseum in Moskau.

⁷⁵⁶ „Wir befinden uns nun in vorderster Front der sowjetischen Weltraumforschung, in einer der Filialen des Flugleitzentrums. Das siebte Jahr sind die Kosmonauten Armjon Vesirov und Džambul Mezelaitis auf Posten in ihrer Orbitalstation [...]“ (*OhM*, 127).

invaliden Helden, an der betont defizitären Technik und an der beiläufig geschilderten Rücksichtslosigkeit des sowjetischen Systems.

Invalide Helden: Blick in die literarische Folterkammer des Sozialismus

Wie Andreas Tretner in seinem Nachwort zur deutschen Übersetzung von *Omon Ra* bemerkt hat, hat man es in dem Roman mit einer Massierung *invaliden* Helden zu tun.⁷⁵⁷ Zunächst sind da die massenhaften Beinamputationen, mit denen aus den Kosmonautenschülern ‚wahre Menschen‘ gemacht werden sollen. Am Abend der Ankunft in der Fliegerschule „Alexej Maresjev“ in Saraisk verkündet der Oberstleutnant:

Вспомните знаменитую историю легендарного персонажа, воспетого Борисом Полевым! Того, в чью честь названо наше училище! Он, потеряв в бою обе ноги, не сдался, а, встав на протезы, икаром взмыл в небо бить фашистского гада! Многие говорили ему, что это невозможно, но он помнил главное, что он советский человек! [...] А мы, летно-преподавательский состав, и лично я, летающий замполит училища, обещаем - мы из вас сделаем настоящих людей в самое короткое время! (OR)

Denkt an die berühmte Geschichte jener legendären Besatzung, die Boris Polewoi in seinem Buch *Der wahre Mensch* besungen hat! Gedenkt jenes Mannes, dem zu Ehren unsere Schule ihren Namen trägt! Er, der im Kampf beide Beine verlor, gab nicht auf, er stellte sich auf Prothesen und schwang sich wie Ikarus in den Himmel, die Faschistenbestien zu besiegen! Viele haben ihm gesagt, das sei unmöglich, doch er wusste um die Hauptsache – dass er ein Sowjetmensch war! [...] Und wir, das Fluglehrerkollektiv wie auch ich persönlich als Pilot und Politstellvertreter, versprechen euch - wir werden in kürzester Zeit wahre Menschen aus euch machen! (OhM, 31)

Der Roman vom beinlosen Helden, Boris Polevojs *Povest' o nastojaščem človeke* (1946),⁷⁵⁸ wird von Viktor Pelevin auf grausamste Art weitergeschrieben. Am ersten Morgen erwachen die angehenden Kosmonauten mit amputierten Beinen: „[T]am, gde dolžny byli byt' Slaviny stupni, odejalo stupen' koj nyrjalo vniz, i na sveženakrachmalennom pododejal' nike prostupali razmytye krasnovatye pjatna, takie, kak ostavljaet na vafel'nych polotencach arbuznyj sok.“⁷⁵⁹ Die Neuankömmlinge werden von Offiziersschülern des zweiten und dritten Dienstjahres betreut; diese tragen „seltsame Stiefel mit starren Schäften“ und treten „nicht sehr sicher auf“, halten sich „an der Wand fest oder am Kopfende der Betten“ (OhM, 33). Außerdem bemerkt Omon eine „nezdorovuju blednost' ich lic, na kotorych zastyl otpečatok mno-

⁷⁵⁷ Tretner, Andreas: Dark Side of the Moon. In: Pelevin, Viktor: *Omon Ra*. Leipzig, 1994. 135-152.

⁷⁵⁸ Polevoj, Boris (d. i. Boris N. Kampov): *Povest' o nastojaščem človeke*. Moskva, 1946. Das Buch wurde unzählige Male neu aufgelegt und auch verfilmt von Aleksandr Stolper, Mosfilm 1948.

⁷⁵⁹ „Dort, wo Slawas Füße hätten sein müssen, fiel die Decke stufenförmig ab, und auf dem frisch gestärkten Bettbezug traten verschwommene rötliche Flecken hervor, wie Melonensaft sie auf den gerippten weißen Handtüchern hinterlässt“ (OhM, 32).

godnevnoj muki, slovno pereplavlennoj v kakuju-to nevyrazimuju gotovnost“.⁷⁶⁰ Auch Omons Vorgesetzte bleiben von Invalidität nicht verschont. Die Oberste Určagin und Burčagin sind an den Rollstuhl gefesselt und Landratov sind früher selbst die Beine amputiert worden – deswegen kann er sie heute auch so schön „in den blitzblanken Stiefeln mit Harmonikaschäften [vom Tisch] baumeln“ lassen.

Hier wird mit einer (literarischen) Regel des Sozialistischen Realismus blutiger Ernst gemacht: nämlich der Vorgabe, dass ‚wahre‘ sozialistische Menschen bzw. Helden – wie Aleksej Maresjev in Boris Polevojs *Povest' o nastojaščem čeloveke* – dann am besten entstehen, bzw. sich am besten beweisen können, wenn sie zuvor schweren Prüfungen ausgesetzt werden.⁷⁶¹ In *Omon Ra* wird diese sich eigentlich auf die Entstehung literarische Texte beziehende Regel gnadenlos auf die Körper angehender sowjetischer Kosmonauten angewandt. Die Vorsätzlichkeit der Amputationen und ihr massenhafter, fast fabrikmäßiger Einsatz lassen das System als inhuman erscheinen. Gleichzeitig wird jedoch mit eben dieser ‚Massenhaftigkeit‘ eine wichtige Forderung des sozialistischen Realismus erfüllt: Der positive Held war ihm zufolge eine ‚typische‘ Massenerscheinung.⁷⁶²

Defizitäre Technik

Auffällig ist die extrem defizitäre technische Ausstattung, die in *Omon Ra* beschrieben wird. Hier ist besonders die ‚unbemannte Weltraumautomatik‘ (die Rakete bzw. das Lunochod) hervorzuheben, die nur mit menschlicher Besatzung funktioniert, für diese jedoch, da sie a) nicht auf den Menschen zugeschnitten und b) nicht für eine Rückkehr ausgestattet ist, den sicheren Tod bedeutet.

Auf dem unterirdischen Trainingsgelände der Kosmonautenschule⁷⁶³ trainieren die Jungen an einem Raketenmodell die manuelle Bedienung der verschiedenen Raketenstufen. Sjoma Anikin aus der Gegend von Rjasan ist die Stufe eins, und er trainiert in der Unterkunft so

⁷⁶⁰ Omon bemerkt auch eine „ungesunde Blässe in ihren Gesichtern, worin die Spuren vieler qualvoller Tage geronnen schienen, jedoch wie umgeschmolzen in eine unbeschreibliche Art Bereitwilligkeit“ (*OhM*, 33).

⁷⁶¹ Vgl. zur Funktion des sozialistischen Helden als versehrtem bzw. amputiertem Helden: Günther, Hans: *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart, 1993; Smirnov, Igor': *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnei*. Moskva, 1994. Das Paradebeispiel des durch schwere Prüfungen und daraus resultierender körperlicher Versehrtheit erst zum sozialistischen Helden aufsteigenden Protagonisten findet sich in: Ostrovskij, Nikolaj: *Kak zakaljalas' stal'* (dt. *Wie der Stahl gehärtet wurde*. Berlin, 1970). Zum Begriff der „Prothese“ vgl. Spieker, Sven: Das Auge der Avantgarde: Orthopädie und Prothese bei Dziga Vertov. In: *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1999. 147-169.

⁷⁶² Vgl. Günther, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, 1984. 43.

⁷⁶³ Dieses befindet sich bezeichnenderweise genau unter dem Kaufhaus ‚Welt des Kindes‘ und der Metrostation Dzeržinskaja.

lange, bis seine Bewegungen so automatisch geworden sind, dass sie Omon „jedesmal wie eine Szene aus einem Hongkong-Thriller“ (*OhM*, 49) vorkommen. Anikin soll in einer Höhe von vier Kilometern den Abwurf der ersten Raketenstufe aktivieren. Gegen die Kälte muss eine Wattejacke über der Uniform reichen. Ivan Grečka, die blonde, blauäugige, ukrainische ‚Stufe zwei‘ erfährt seinen ‚Moment einer Unsterblichkeit‘ in 45 Kilometern Höhe. Dort ist es „cholodno, i vozduch byl uže razrežen, poëтому on trenirovalsja v cigejkovom tulupe, untach i kislorodnoj maske, iz-za čego emu bylo nelegko prolezat’ v uzkoje okoško ljuka na make-te.“⁷⁶⁴ Die dritte Stufe ist Otto Plucis, ein rothaariger, in sich gekehrter Balte, der abends gerne Witze erzählt: „Dlja nego byl podgotovlen special’nyj skafandr s elektropodogrevom, sšityj tkačichami Krasnoj Gorki iz neskol’kich amerikanskich vysotnych kostjumov, zachva-čennych vo V’etname, skafandr poka ne byl gotov – dodelyvali sistemu obogreva. Otto, čtoby ne teryat’ vremeni, zanimalsja v vodolaznom kostjume [...].“⁷⁶⁵ Die vierte Stufe, Dima Matjuševič, wird bei der Landung auf dem Mond verglühen.

Das Lunochod selbst ist behelfsmäßig zusammengesetzt aus verschiedenen Gebrauchsartikeln:

Его крышка откидывалась в сторону - она была герметичной, на резиновой прокладке, с несколькими слоями теплоизоляции. Внутри было свободное место - примерно как в башне танка, и там стояла чуть переделанная рама от велосипеда «Спорт» с педалями и двумя шестеренками, одна из которых была аккуратно приварена к оси задней пары колес. Руль был обычной полугоночной баранкой – через специальную передачу он мог чуть-чуть поворачивать передние колеса, но как мне говорили, такой необходимости не должно было возникнуть.

Der Lukendeckel war seitwärts aufzuklappen, er besaß eine Gummidichtung für die Hermetik und einige Schichten Thermoisolation. Drinnen gab es einen Hohlraum ähnlich wie im Geschützturm eines Panzers, dort stand der etwas umfrisierte Rahmen eines „Sport“-Fahrrades mit Pedalen und zwei Zahnkränzen, deren einer akkurat an die Hinterachse des Mondgefährts angeschweißt war. Dazu ein gewöhnlicher Fahrradlenker – über eine spezielle Transmission ließen sich damit die Vorderräder ein wenig drehen, doch würde sich diese Notwendigkeit, wie man mir sagte, gar nicht ergeben. (*OhM*, 59).

Das Abschiedsfoto, das zwei Tage vor der Abreise nach Baikonur in der unterirdischen Kosmonautenschule vor dem Modell der Rakete und des Lunochod geschossen wird, zeigt das Bild einer kläglich ausgerüsteten Truppe:

⁷⁶⁴ „[Dort war es] bitter kalt und die Luft schon dünn, also trainierte er in ziegenledernem Wams, hohen Pelzstiefeln und mit Sauerstoffmaske, weshalb er nur mit Mühe ins Modell kam.“ (*OhM*, 50f.).

⁷⁶⁵ Für ihn war „ein spezieller Skaphander mit Elektroheizung in Vorbereitung, den die Weberinnen der Fabrik ‘Roter Hügel’ aus ein paar in Vietnam erbeuteten amerikanischen Höhenschutanzügen genäht hatten; der Skaphander war noch nicht fertig, die Heizung wurde gerade eingebaut. Um keine Zeit zu verlieren, trainierte Otto im Taucheranzug [...].“ (*OhM*, 51).

[...] впереди – Сема Аникин в ватнике, со следами машинного масла на руках и на лице, за ним – опирающийся на алюминиевую трость (от подземной сырости у него иногда ныли культы) Иван Гречко в длинном овчинном тулупе, со свисающей на грудь расстегнутой кислородной маской, за ним – в серебристом скафандре, утепленном в некоторых местах кусками байкового одеяла в желтых утятах, Отто Плущис – его шлем был откинут и напоминал задубевший на космическом морозе капюшон. Дальше – Дима Матюшевич в таком же скафандре, только куски одеяла не в утятах, а в простую зеленую полоску, последним из экипажа – я в курсантской форме. За мной, в электрическом своем кресле – полковник Урчагин [...] (OR)

Ganz vorne Sjoma Anikin in der Wattejacke, Spuren von Maschinenöl an Gesicht und Händen; dahinter, auf einen Aluminiumstock gestützt (von der Kellerfeuchte schmerzten ihm mitunter die Stümpfe), Ivan Grecka im langen Schafpelz und mit ausgebeulter Sauerstoffmaske vor der Brust; hinter ihm Otto Plucis im silbrigen Skaphander, der an einigen Stellen eine aus Flickern einer Kamelhaardecke mit gelbem Entenkükenmuster bestehende Wattierung aufwies, seine Fliegerkappe war nach hinten geklappt und ließ an eine im kosmischen Winter erstarrte Kapuze denken. Dann kam Dima Matjuševič im gleichen Skaphander, die Aufnäher jedoch nicht mit Küken, sondern einfach grüngestreift; als letztes Besatzungsmitglied ich, in der Uniform eines Offizierschülers. Hinter mir in seinem elektrischen Rollstuhl Oberst Určagin [...] (OhM, 84)

Kurz vor dem Start der Rakete, in die der betäubte Omon geschafft worden ist, bemerkt dieser, dass das Lunochod jetzt mit allem Notwendigen ausgestattet ist: „Die vorher kahlen Regale waren jetzt dicht gefüllt – auf dem unteren Bord glänzten fettig die Büchsen mit chinesischem Schmalzfleisch der Marke ‚Große Mauer‘, auf dem oberen lagen eine Kartentasche, ein Trinknapf, ein Büchsenöffner und eine Pistolentasche – alles mit Draht fixiert“ (OhM, 90). Dies alles erweckt eher den Eindruck einer Landpartie eines Bastlerkollektivs als eines Raumfahrtprojektes einer Weltmacht.⁷⁶⁶

Rücksichtslosigkeit des Systems

Die Rücksichtslosigkeit des Systems im Umgang mit seinem Menschenmaterial wird besonders an den zu Beginn der Kosmonautenausbildung durchgeführten Massenamputationen deutlich sowie an der wissentlichen Opferung von Kindern für die Fernsehsimulation der Landung einer ‚unbemannten‘ Mondsonde. Leutnant Landratov, der in der Kosmonautenschule auch für die Verhöre zuständig ist, eröffnet Omon nach dessen Protest gegen die Sinnlosigkeit des eingeplanten Todes der jungen Kosmonauten die Aussichtslosigkeit seiner Situation:

⁷⁶⁶ Bezeichnend ist in *Omon Ra* auch die Ärmlichkeit und Monotonie des Essens: Ständig gibt es Sternchennudelsuppe, Huhn mit Reis und Kompott: im Pionierlager ‚Rakete‘ (OhM, 15), in der Fliegerschule ‚Aleksej Maresjev‘ in Saraisk (OhM, 31) und in der unterirdischen Kosmonautenschule in Moskau vor der Abreise nach Baikonur (OhM, 87). Zum Schluss, nach der gelungenen Flucht sitzt in der Moskauer U-Bahn neben Omon eine Frau mit einem gefrorenen Hühnchen und einer Packung Sternchennudeln in der Einkaufstasche (OhM, 134).

Думаешь, ты кому ты без ног нужен? Да и самолетов у нас в стране всего несколько, летают вдоль границ, чтоб американцы фотографировали. И то... [...] думаешь, после Зарайского училища облака рассекать будешь в истребителе? В лучшем случае попадешь в ансамбль песни и пляски какого-нибудь округа ПВО. А скорей всего вообще будешь «калинку» в ресторане танцевать. Третью наших спивается, а треть – у кого операция неудачно прошла – вообще самоубийством кончается. (OR)

Glaubst Du, ohne Beine kann dich irgendwer gebrauchen? Und sowieso gibt es bei uns im ganzen Land nur ein paar einzelne Flugzeuge, die fliegen an den Grenzen auf und ab, damit die Amerikaner was zu fotografieren haben. Und dann ... [...] Du glaubst doch nicht etwa, nach der Saraïsker Fliegerschule wirst du mit dem Abfangjäger durch die Wolken düsen? Bestenfalls kommst Du ins Chor- und Volkstanzensemble irgendeiner Luftabwehreinheit. Wahrscheinlicher ist, dass du in einem Restaurant Kalinka tanzen wirst. Ein Drittel von uns sind Alkoholiker, und noch ein Drittel – die, bei denen die Operation nicht gelingt – bringen sich gleich um. (OhM, 45f.)

Die drei Raketenstufen werden, wie bereits erwähnt, von Jungen bedient, die in den Zwischenräumen dieser Stufen sitzen und durch das Aktivieren der Stufen von den Raketentriebwerken verbrannt werden. Sjoma Anikin aus der Gegend von Rjasan „byl našej pervoj stupen’ju, i molodaja ego žizn’, kak skazal by Určagin, ljubivšij dlja toržestvennosti menjat’ porjadok slov v predložanii, dolžna byla prervat’sja uže na četvertoj minute poleta. Uspech vsej ekspedicii zavisel ot točnosti ego dejstvij, i ošibis’ on čut’-čut’, skoraja i bessmyslennaja smert’ ždala nas vsech.“⁷⁶⁷ Omon verfolgt per Telefonhörer den Tod der Stufe eins mit: „Naverно, samym strašnym dlja Semy bylo vklyučat’ dvigatel’. Ja predstavil sebe, čto èto takoe – razbiv steklo predochranitelja, nažat’ na krasnuju knopku, znaja, čto čerez sekundu oživut ogromnye zizajuščie voronki djuz.“⁷⁶⁸

Pelevins Roman stellt einen schonungslosen Rückblick auf das pervertierte sozialistische System dar, das um der eigenen Selbsterhaltung willen eine Simulation bzw. ein Simulacrum einer Utopie erschafft, welches für die Mitwirkenden tödlich ist. Bereits im Pionierlager „Rakete“ hatte Omon beim Anblick der Pappraumschiffe, die dort an Fäden von der Decke des Speiseraums herunterhingen, (unwissentlich) die ‚Wahrheit‘ über die sowjetische Raumfahrt erkannt: „Единственным пространством, где летали звездолеты коммунистического будущего – [...] так вот, единственным местом, где они летали,

⁷⁶⁷ „Er [Sjoma Anikin] war unsere Stufe eins, und sein blutjunges Leben, wie sich Určagin der Festlichkeit halber gern ausdrückte, sollte schon in der vierten Flugminute erlöschen. Der Erfolg der ganzen Mission hing von der Präzision seiner Handgriffe ab, und wenn er sich nur ein klein wenig vertat, hatte das den raschen und sinnlosen Tod für uns alle zur Folge“ (OhM, 49).

⁷⁶⁸ „Das Starten des Triebwerks war für Sjoma wahrscheinlich am schrecklichsten gewesen. Ich stellte mir vor, was das hieß: die Scheibe des Sicherungskastens zerschlagen, den roten Knopf drücken und wissen, dass die riesigen Düsentrichter, die da vor einem klaffen, im nächsten Moment zu wüten beginnen“ (OhM, 92).

было сознание советского человека [...]“ (OR).⁷⁶⁹ Um diese Sternenflieger jedoch im Bewusstsein des sowjetischen Menschen fliegen zu lassen, bedienen sich die staatlichen Organe einer mehr schlecht als recht für das Fernsehen inszenierten Fiktion. Die Utopie erweist sich als nichts weiter als eine *gebastelte Fiktion*, für die aber Menschen sterben müssen. Pelevins *Omon Ra* ist eine satirische Parabel auf den Totalitarismus; die Topoi ‚Simulation‘ und ‚invalidierter Held‘ sind dessen postutopische Metaphern.

⁷⁶⁹ „Der einzige Raum, in dem die Sternenflieger der kommunistischen Zukunft kreuzten [...] der einzige Ort also, wo sie flogen, war das Bewusstsein des sowjetischen Menschen [...]“ (OhM, 16).

5.3.3. Raumfahrt als kosmistische Utopie

Zurück in die Zukunft: *Noordung 1995-2045*

1993 kündigte Dragan Živadinov, Regisseur des Kozmokinetični kabinet Noordung⁷⁷⁰ den Beginn der Kosmistischen Aktion *Naseljena Skulptura Ena proti Ena* (*Bewohnte Skulptur Einer Gegen Einen*), auch *Noordung 1995-2045* genannt, an. *Noordung 1995-2045* wird sich, so Živadinov, als künstlerischer 50-Jahresplan bis in das Jahr 2045 erstrecken. Der Regisseur stellte das Projekt 1993 in dem Video *Transcentrala – NSK Država v času* von Marina Gržinić und Aina Šmid folgendermaßen vor:

On April 20, 1995, at 8:00 p.m., a premiere will be performed in Ljubljana.

There will be 12 actors appearing in the premiere.

The theme: William Shakespeare.

The 12 actors live in Ljubljana.

The premiere is to take place on April 20, 1995.

The first reprise is due in 2005, i.e. 10 years later.

With the same actors, same time, same place, same costumes, same scenography.

Everything is to be the same,

except if someone dies.

The deceased will be replaced by a symbol.

According to the mise-en-scène, where a live actor performed, a symbol will be placed there.

Verbal parts of a deceased actress will be replaced by melody within the same timing.

Verbal parts of deceased actors will be replaced by rhythm.

The live actors will act as if the deceased ones were present.

The second reprise is due in the year 2015.

The whole action will thereby be repeated.

All the deceased ones will be replaced by symbols.

The third reprise is due in 2025,

the fourth one in 2035.

The last reprise is to take place in 2045.

By that time all the actors will be dead.

I will be alive

and the stage will be full of symbols.

I will then bring the symbols to Russia and from there they will be taken by a rocket to the point

⁷⁷⁰ Die Abteilung für Theater, Oper und Ballett der NSK nannte sich von 1983 – 1987 Gledališče Sester Scipion Nasica (Theater der Schwestern Scipio Nasicas), von 1987 – 1990 Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* (Kosmokinetisches Theater *Roter Pilot*) und heißt seit 1990 Kozmokinetični kabinet Noordung (Kosmokinetisches Kabinett Noordung). Der Name ‚Noordung‘ bezieht sich auf den slowenischen Ingenieur und Raumfahrt-pionier Hermann Potočnik Noordung, der 1929 als erster eine um ihre eigene Achse rotierende Raumstation entwarf. Zur Bedeutung der Namen vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, 2002; Arns, Inke: *Mobile States/Shifting Borders/Moving Entities. The Slovenian Artists' Collective Neue Slowenische Kunst*. In: Irwin: *Three projects: Transnacionala, Irwin Live, Icons*. Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle. Warschau, 1998. 59-76; sowie die Website der *NSK Electronic Embassy* <<http://www.ljudmila.org/embassy>>.

of zero gravity, 38.000 kilometers above the earth. There they will be given over to the cosmos.⁷⁷¹

Wie bereits in Kapitel 4.3. dargestellt, handelt es sich bei dem Drama *Noordung 1995-2045*⁷⁷² um eine „Gebetsmaschine [*molitveni stroj*] zur Produktion des Heiligen“,⁷⁷³ die in zehnjährigen Intervallen wiederholt werden soll. Die durch einen Vertrag bis an ihr Lebensende zur Teilnahme an dieser „bewohnten Skulptur“ (*naseljena skulptura*) zum Thema ‚Ljubvi in Država‘ (‚Liebe und Staat‘) verpflichteten Schauspieler und Schauspielerinnen werden nach ihrem Tod durch robotische Symbole⁷⁷⁴ ersetzt, die, jeweils mit Klang und Rhythmus ausgestattet, an Stelle der menschlichen Darsteller agieren.⁷⁷⁵ Zur Zeit der letzten Wiederholung im Jahr 2045 werden – so der Plan von Živadinov – alle Schauspieler tot, nur noch der Regisseur (und die Zuschauer) am Leben und die Bühne voller Symbole, Rhythmen und Klänge sein. Für diese letzte Wiederholung wird der Regisseur – so das Konzept – zusammen mit den retrogardistischen Symbolen von einer russischen Raketenbasis aus in eine 38 000 km hohe geostationäre Erdumlaufbahn gebracht werden. Dort wird Živadinov dann die symbolischen Platzhalter in der Nähe von Nachrichtensatelliten positionieren, und so die ‚Retrogarde‘ abschaffen.⁷⁷⁶ Er sagt voraus: „Dragan Živadinov stirbt am 1. Mai 2045.“⁷⁷⁷

In einer aktuelleren Version des Projektes wird diese letzte Wiederholung 2045 im Zustand kollektiver Schwerelosigkeit in einem orbitalen Theater stattfinden, einem sich um seine eigene Achse drehenden *Observatorium*, das in einer geostationären Umlaufbahn positioniert ist. In dieser Theateraufführung werden alle Projekte, die die Abteilung für Theater, Oper und Ballett der NSK „im Geist Hermann Noordungs“ seit Jahren entwickelt hat, kulminieren und somit „ihren Abschluss [...] finden“.⁷⁷⁸ An der Umsetzung dieser Projektversion wird seit 1998 gearbeitet. Dragan Živadinov zum Beispiel bestand im Juli 1998 alle für die Kosmonau-

⁷⁷¹ Živadinov, Dragan. In: *Transcentrala - NSK Država v času* von Marina Gržinić & Aina Šmid, RTV Slovenia 1993, 20:04 min. [englische Untertitel]. Dieser Wortlaut wird auch zitiert in: Birringer, Johannes: The Utopia of Postutopia. In: *Theatre Topics* 6:2, 1996. 143-166 <www.press.jhu.edu/journals/theatre_topics/v006/6.2birringer.html>. Hier: 145.

⁷⁷² *Noordung 1995-2045: Naseljena skulptura Ena proti Ena*. Textbuch (dramatischer Text „Love and State/Ljubezen in Država/Ljubav i Država“ von Vladimir Stojšavljević). Typoskript. engl./slowen. Ljubljana, 1995.

⁷⁷³ Vgl. Pelko, Stojan: Dragan Živadinov: The Prayer Machine Noordung. In: <<http://www.ljudmila.org/embassy/7a/pelko.htm>> [o.J.].

⁷⁷⁴ Vgl. Kozmokinetični kabinet Noordung: *Inhabited Sculpture* <<http://mila.ljudmila.org/embassy/4b/ihab.htm>>, [o.J.].

⁷⁷⁵ Vgl. Kozmokinetični kabinet Noordung, Auszug aus dem Programmzettel *Noordung Prayer Machine - Ballet*, 11. Sommertheater Festival Hamburg 1994, [o.S.].

⁷⁷⁶ Kozmokinetični kabinet Noordung, Auszug aus dem Programmzettel *Noordung Prayer Machine - Ballet*, 11. Sommertheater Festival Hamburg 1994, [o.S.].

⁷⁷⁷ Zeitplan des Kozmokinetični kabinet Noordung <<http://mila.ljudmila.org/embassy/4b/4b.htm>>.

⁷⁷⁸ Editorische Notiz, in: Noordung, Hermann: *Das Problem der Befahrung des Weltraums*. Wien, 1993. 189.

tenausbildung notwendigen medizinischen Check-Ups.⁷⁷⁹ Mitglieder des Kozmokinetični kabinet Noordung absolvierten im Dezember 1999 in der Nähe von Moskau einen Trainingsflug mit über zwanzig Flugparabeln,⁷⁸⁰ der sie auf ihre zukünftigen orbitale Mission vorbereiten soll.⁷⁸¹ All dies zeugt von der obsessiven Ernsthaftigkeit, mit der sich die Abteilung für Theater, Oper und Ballett der Neuen Slowenischen Kunst auf die Spuren des slowenischen Raumfahrtpioniers Herman Potočnik Noordung begeben hat.

Herman Potočnik Noordung, Raumfahrtpionier

PROBLEM VOENJE PO VESOLJU. This afternoon just as I was leaving for the Otters Club to beat up the locals at table tennis, I noticed two young European backpackers hovering around my gate. Stopped to find who they were, and discovered they were a couple of Slovenes, who'd hiked here to deliver this book to me!! Do you know it? I've never seen the original, and the illustrations are fascinating. Though of course, I was familiar with some of them, notably the space station design.
(Arthur C. Clarke, 15. Januar 1993)⁷⁸²

Arthur C. Clarke, Autor des Kultromans *2001 – A Space Odyssey*, hält im Januar 1993 zum ersten Mal einen Reprint⁷⁸³ des Buches in der Hand, das die Entwicklung der Raumfahrttechnik und der mit ihr befassten Science Fiction im 20. Jahrhundert nicht unwesentlich beeinflusst hat. Autor dieses Buches ist der 1929 im Alter von nur 37 Jahren verstorbene Hermann Potočnik Noordung, ein slowenischer Ingenieur, der sich in den 1920er Jahren in Privatstu-

⁷⁷⁹ Vgl. Arns, Inke: The Place where Symptoms become Real: Cosmonauts, Explosives, and Hand-Made Sausages. Impressions from Ljubljana, Slovenia, 7-12 July 1998. In: Arns, Inke (Hg.): *Junction Skopje, selected texts from the V2 East/Syndicate mailing list 1997 – 98*. Skopje, 1998. 145-150 [Dt. Übersetzung: Body and the East: Der Ort, an dem Symptome real werden - Kosmonauten, Sprengstoff und handgemachte Würstchen. Ljubljana, Slowenien, 7.-12.7.1998. In: *kursiv. Eine Kunstzeitschrift aus Oberösterreich*, Jg. 5, Nr. 3. Linz, 1998. 50-56]; sowie Arns, Inke: Free your mind and the rest will follow: intim@ and the Great Teacher Astronaut. In: *Leonardo Electronic Almanach*. März 2000.

⁷⁸⁰ Visualisierung eines Parabelfluges unter: SFAI Studies in Micro-Gravity <<http://cdm.sfai.edu/mzg/>>.

⁷⁸¹ *Noordung Gravitacija Nič*. 15.12.1999. Organisation: Marko Peljhan (Projekt Atol). Jurij Gagarin Kosmonautentrainingszentrum in Zvezdnyj gorod in der Nähe von Moskau. Vgl. dazu die Dokumentaraufnahmen von Michael Benson (Video, VHS-Kopie, 10 min.). Vgl. auch: Benson, Michael: A Look back at Day Zero. In: *Syndicate* Mailingliste. 22.12.1999; Gržinič, Marina: Biomehanika Noordung. In: *Maska. Časopis za scenske umetnosti*. Ljubljana. Letnik IX (XV), št. 1-2 (60-61), pomlad 2000. 19-22; Chanel, Lola (AAA Vienna): Rapport interne pour les groupes de l'AAA sur l'entraînement à l'apesanteur, 19 décembre 1999 (extraits) <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/apesanteur.html>>. In: Chardronnet, Ewen (Hg.): *Quitter la gravité. Anthologie de l'Association des Astronautes Autonomes*. Nîmes, November 2001 <http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/quitter_la_gravite.html>.

⁷⁸² Zit. in Ordway III, Frederick I.: Foreword. In: Noordung, Hermann: *The Problem of Space Travel: The Rocket Motor* (ed. by Ernst Stuhlinger and J.D. Hunley with Jennifer Garland, Washington, D.C.: NASA SP-4026, 1995) <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/foreword.html>>.

⁷⁸³ Wahrscheinlich ist, dass es sich um den 1993 in Wien erschienenen Reprint handelt, denn nur dieser, nicht aber die slowenische Übersetzung von 1986, enthält Reproduktionen der Zeichnungen von Noordung.

dien der Erforschung der Raumfahrt gewidmet hat.⁷⁸⁴ Noordung gehört neben Ciolkovskij, Goddard und Oberth zu den Vordenkern des bemannten Raketenfluges bzw. der bemannten Raumfahrt.⁷⁸⁵

Der Wiener Verlag Turia + Kant publizierte 1993 „auf Anregung und mit Unterstützung“⁷⁸⁶ Dragan Živadinovs erstmals einen Nachdruck der deutschsprachigen Originalausgabe von Noordungs *Das Problem der Befahrung des Weltraums – Der Raketenmotor*⁷⁸⁷ – eines der Grundlagenwerke der beginnenden Ära der Raumfahrt.⁷⁸⁸ Noordung entwarf in diesem Buch als einer der ersten einen exakten (und erstmals illustrierten) Entwurf einer um ihre eigene Achse rotierenden Raumstation. Diese radförmige Raumwarte, die durch Rotation künstliche Schwerkraft erzeugen sollte, wurde später von Wernher von Braun übernommen und taucht auch in Arthur C. Clarkes Roman *2001 – A Space Odyssey* sowie in der legendären Verfilmung von Stanley Kubrick (1968) wieder auf [Abb. 63].

⁷⁸⁴ Zu Noordungs Biographie vgl.: Herman Potočnik and his book *Das Problem der Befahrung des Weltraums* (*The Problem of Space Travel*) <<http://www.matkurja.com/slo/country/culture/potocnik.html>>. Interessant auch das Vorwort zur ersten vollständigen englischen Übersetzung von 1995: Hunley, J.D.: Preface. In: Noordung, Hermann: *The Problem of Space Travel: The Rocket Motor* (ed. by Ernst Stuhlinger and J.D. Hunley with Jennifer Garland, Washington, D.C.: NASA SP-4026, 1995) <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/preface.html>>. Vgl. auch Ordway III, Frederick I.: Foreword. Ebd. <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/foreword.html>>. Die vollständige englische Übersetzung von Noordungs *The Problem of Space Travel: The Rocket Motor* befindet sich unter <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/contents.html>>.

⁷⁸⁵ Allerdings ist Noordungs Buch wegen fehlender Übersetzungen niemals angemessen rezipiert worden. J.D. Hunley schreibt in seinem Vorwort: “[T]he book appears not to have been widely available to the non-German speaking world. There was a very early, partial English translation by Francis M. Currier that appeared serially in what might seem (although it really is not) a strange place, Hugo Gernsback’s *Science Wonder Stories* in mid-1929, but it is uncertain how many people might have read the work in that magazine. Moreover, even if they did read it, how many of them kept their copies and how available the partial translation was in most libraries are questions no one seems to have asked. There was also a (partial?) translation done for the British Interplanetary Society and kept at its library in London, apparently as an unpublished typescript. And a Russian translation appeared about 1935 but may have been only partial since it was only 92 pages long compared with the 188 in the original German edition.” Weiter unten schreibt Hunley: “Both Frank Winter and Adam Gruen have suggested that Potočnik’s book formed the basis for a plotless short story entitled ‘Lunetta’ that Wernher von Braun wrote in 1929, describing a trip to a space station. If correct, this hypothesis would suggest an important link in the evolution about ideas for a space station.” Da der direkte Einfluss von Potočniks Buch auf von Braun jedoch nicht eindeutig nachgewiesen werden kann, bleibt diese Beziehung „probable but speculative“ <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/preface.html>>.

⁷⁸⁶ Auf Seite 189 heißt es: „Wir danken Dragan Živadinov für die Anregung und organisatorische Unterstützung dieses Nachdruckes. Die Abteilung für Theater, Oper und Ballett der Neuen Slowenischen Kunst entwickelt seit Jahren Projekte im Geist Hermann Noordungs, die im Jahr 2045 ihren Abschluss in einer Theatervorstellung auf der geostationären Umlaufbahn, 35 900 km über der Erde, finden werden.“

⁷⁸⁷ Noordung, Hermann: *Das Problem der Befahrung des Weltraums*. Reprint. Wien, 1993.

⁷⁸⁸ Das Buch war ursprünglich 1929 im Berliner Verlag Richard Carl Schmidt & Co. in deutscher Sprache erschienen. Eine slowenische Übersetzung kam erst 1986 heraus. Als Vorlage für den Nachdruck diente eines der wenigen noch vorhandenen deutschen Originale in der National- und Universitätsbibliothek Ljubljana.

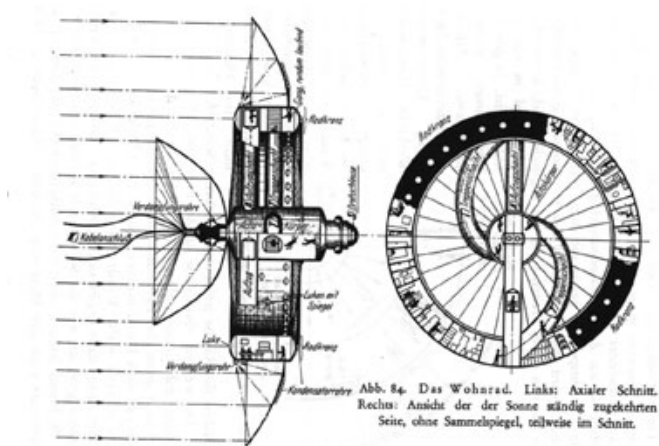


Abbildung 63:
Hermann Noordung, *Das Wohnrad, axialer Schnitt* (1929),
Zeichnung

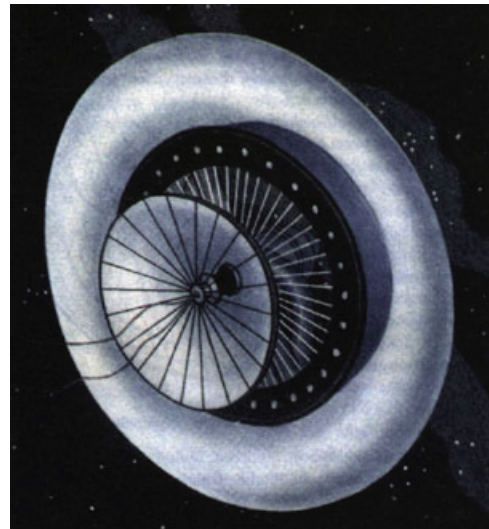


Abbildung 63:
Hermann Noordung, *Gesamtansicht der
Sonnenseite des Wohnrades, Zeichnung*

Neben der technisch detaillierten Beschreibung der Raumstation lieferte Noordung in seinem Buch auch eine Fülle von Ideen für mögliche Experimente in der Raumwarte. Experten der Weltraummedizin betrachten Noordung daher als einen der Begründer ihrer Disziplin.⁷⁸⁹ Noordung entwickelte außerdem die Idee des geostationären Satelliten in Höhe von 35 900 km über der Erde⁷⁹⁰ sowie Ideen zur autonomen Energiegewinnung in der Raumwarte durch eine Kombination von Solar-, Dampf- und Elektromotoren. Die Raumwarte sollte nach Noordungs Vorstellungen aus drei einzelnen Objekten bestehen: dem ‚Wohnrad‘, in welchem „durch Rotation künstlicher Schwerezustand aufrechterhalten wird“ (Noordung 1993, 135), dem ‚Observatorium‘ und dem ‚Maschinenhaus‘, die „beide unter Beibehaltung ihres schwerelosen Zustandes, nur ihren besonderen Zwecken gemäß eingerichtet sind, dafür aber auch nur vorübergehend, der gerade diensttuenden Bemannung während der Verrichtung ihrer Arbeiten zum Aufenthalt dienen“ (ebd.). Für das ‚Observatorium‘ [Abb. 64], so schreibt Hermann Noordung weiter, ist es „vor allem wichtig, dass man ihm jede beliebige, durch die vorzunehmenden Beobachtungen bedingte Lage im Raume ohne weiteres erteilen kann.“ (ebd., 144f.). Dies wird ermöglicht durch die Tatsache, dass alle Versorgungseinrichtungen (Sammelspiegel, Kondensationsrohre, Sauerstoffversorgung, etc.) im ‚Maschinenhaus‘

⁷⁸⁹ Vgl. die Kapitel ‘Der Einfluss der Schwerelosigkeit auf den menschlichen Organismus’ (104-106) sowie ‘Das physikalische Verhalten der Körper bei Fehlen der Schwere’ (107-119), in: Noordung 1929/1993.

⁷⁹⁰ Auch hier schreibt J.D. Hunley: “[W]hile some Austrians have tried to credit Potočnik with first conceiving of both the communications satellite and a geostationary orbit for it, Clarke pointed out that Tsiolkovsky had written about the geostationary orbit at the beginning of the century and that Oberth first wrote about using space stations for communications in his 1923 book, although through optical means rather than radio.” <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/preface.html>>.

konzentriert sind. Mit diesem ist das Observatorium durch zwei elektrische Kabel und einen Luftschlauch verbunden.⁷⁹¹

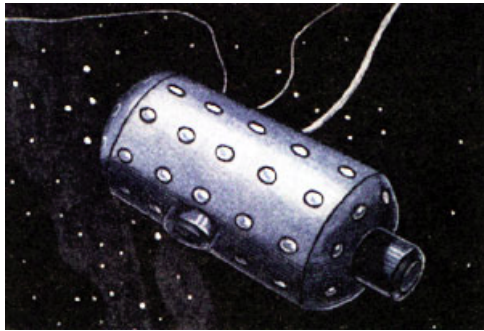


Abbildung 64:
Hermann Noordung, *Observatorium* (1929), Zeichnung

Roter Pilot und die Überwindung der Schwerkraft

Živadinovs Pläne für ein Weltraumtheater lassen sich bis in die späten 1980er Jahre zurückverfolgen. Wahrscheinlich setzt der Beginn der Noordung-Faszination mit der ersten slowenischen Übersetzung des *Problems der Befahrung des Weltraums* von 1986 ein. Schon seit 1987, also mit der Gründung des Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* und den von dieser Gruppe durchgeführten ‚Observatorien‘ orientiert sich das Theater verstärkt an den Themen Flug und Weltraumfahrt und den damit verbundenen technischen und literarischen Phantasien.



Abbildung 65:
Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, *Dramski Observatorij Zenit* (Dez. 1988)



Abbildung 66:
Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, Plakat mit Gagarin, 1988

⁷⁹¹ Die beiden auf Seite 137 dargestellten Ansichten des ‚Wohnrades‘ werden übrigens vom Kozmokinetični kabinet Noordung auf der Titelseite des 70-seitigen begleitenden Textheftes zu *Ena Proti Ena* (1995) mit dem Zusatz *Noordung 1995 - 2045* übernommen.

Das Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* erarbeitete eine Serie von drei Produktionen: Das *Dramski Observatorij Fiat*⁷⁹² (1987), das *Baletni Observatorij Zenit*⁷⁹³ (1988) und das *Dramski Observatorij Zenit* (Dez. 1988), das in einem zu einer Rakete umgebauten Eisenbahnwaggon auf dem Bahnhof von Ljubljana stattfand [Abb. 65]. In diesen drei Produktionen⁷⁹⁴ wurden die Anklänge an die historische Avantgarde, an Futurismus, Suprematismus und Konstruktivismus, besonders aber auch an Hermann Potočnik Noordnung sehr deutlich [Abb. 66]. In ihrem in der slowenischen Tageszeitung *Delo* publizierten Gründungsmanifest⁷⁹⁵ sprechen die Mitglieder des Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* von sich als Menschen „mit dem Schwerpunkt im Frontabschnitt des Kopfes“, die „den geographischen Mittelpunkt in der Bewegung entdecken“. Diese Menschen haben die Erdgravitation überwunden:

MI, nimamo Odra, MI, smo KOZMOKINETIČNO GLEDALIŠČE 'RDEČI PILOT'. MI, ne potrebujemo pljuč, jeter in organov za ravnotežje, ker smo osvobojeni gravitacije. MI, nimamo genitalij, ker smo emancipirani od nagona po svobodi. MI, gradimo Observatorij za osvajanje paralelnih svetov. MI, smo delavci, ki gradimo Dramo Kozmosa.⁷⁹⁶

WIR haben keine Bühne. WIR sind das KOSMOKINETISCHE THEATER ‚ROTER PILOT‘. WIR brauchen keine Lungen, keine Leber und keine Gleichgewichtsorgane, weil WIR der Schwerkraft enthoben sind. WIR haben keine Genitalien, da wir uns emanzipiert haben vom Freiheitstrieb. WIR bauen das Observatorium zur Eroberung paralleler Welten. WIR sind Arbeiter, die das Drama des Kosmos bauen.⁷⁹⁷

Bewegung („Kinetisches Talent“), Kraft und Dynamik, sowie die Loslösung von der Erde werden seit 1987 zu den Leitsätzen des Theaterkollektivs. Die aggressiven Formulierungen, die noch in den Manifesten des Gledališče Sester Scipion Nasice (1983-87) hervorgetreten waren, werden nun von einer subtileren Diktion abgelöst:

Observatorij je univerzalna scenografija Kozmokinetičnega Gledališča ‚Rdeči Pilot‘. Bodoča večnost se vzpostavlja v novi točki gledanja. Observatorij je paralelni prostor v katerem se psiho-

⁷⁹² Koproduktion des Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* mit der Randy Worshaw Dance Company (New York). Premiere im Juli 1987 in Kotor.

⁷⁹³ Premiere am 7. Mai 1988 im Kulturzentrum *Novi Zagreb*, Zagreb.

⁷⁹⁴ Sowie in einer vierten, für 1989 geplanten, jedoch nicht mehr realisierten Produktion: dem *Operni Observatorij Rekord*.

⁷⁹⁵ *Delo*, Ljubljana, 31. 1. 1987; Wiederabdruck in *NSK* 1991, S. 186

⁷⁹⁶ Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, *Ustanovna listina* [Gründungsmanifest], o.J. [1987], in: *Gledališki Festival*, Programmheft, Cankarjev Dom, Ljubljana, 1989. 38. (dt. Übers. S. 40).

⁷⁹⁷ Übersetzung I. Arns.

loško determinirano spajanje človeka s predmetom samo Opazuje. Observatorij ne Odslikava, Observatorij ne Ruši, Observatorij samo Opazuje razpad!⁷⁹⁸

Das Observatorium ist eine universelle Szenographie des Kosmokinethischen Theaters *Roter Pilot*. Zukünftige Ewigkeit wird durch einen neuen Blickwinkel [des Betrachters] erreicht werden. Das Observatorium ist ein paralleler Raum, in dem sich das psychologisch determinierte Verschmelzen des Menschen mit dem Gegenstand nur betrachten lässt. Das Observatorium bildet nicht ab, das Observatorium zerstört nicht, das Observatorium beobachtet nur die Zerstörung!⁷⁹⁹

Die Namen der vom Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* durch- und aufgeführten Produktionen verweisen auf die für die Gruppe wichtigen Bezugs- bzw. Identifikationsmomente, gerade auch im Hinblick auf die historische (in vielen Fällen südslawische) Avantgarde. Die Bezeichnung des *Observatoriums Zenit* ist dem 1921 in Zagreb gegründeten Magazin *Zenit* entlehnt, das für den ‚Zenitizam‘⁸⁰⁰, eine jugoslawische Variante des Konstruktivismus, eintrat. Im jugoslawischen Zenitismus vermischten sich in den frühen 1920er Jahren Einflüsse aus russischem Konstruktivismus, italienischem Futurismus und expressionistischen Tendenzen.⁸⁰¹ *Rdeči Pilot* (*Roter Pilot*) war der Name einer 1922 kurzzeitig in Slowenien erscheinenden, von Anton Podbevšek herausgegebenen Kunstzeitschrift. Mit *Rdeči Pilot* und Podbevšek verbindet sich die Erfahrung eines gescheiterten Versuchs der Etablierung einer literarisch-künstlerischen Avantgarde in Slowenien.⁸⁰² Die Bezeichnung ‚Observatorium‘ bezieht sich, wie bereits angedeutet, direkt auf Herman Potočnik Noordungs Buch *Das Problem der Befahrung des Weltraums* von 1929, in welchem immer wieder die Rede von einem Observatorium ist, das durch Kabel und Luftschläuche mit der Raumstation bzw. dem

⁷⁹⁸ Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, Gründungsmanifest, o. J. [1987], in: NSK 1991, 186.

⁷⁹⁹ Übersetzung I. Arns.

⁸⁰⁰ Vgl. hierzu *Jugoslawischer Konstruktivismus 1921 - 1981*. Kat. Hg. v. Kunstmuseum Ratingen, 1984; Siegel, Holger (Hg.): *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen. Serbische Avantgarde 1918-1939*. Leipzig, 1992.

⁸⁰¹ Vgl. Subotić, Irina: Die Zeitschrift ‚Zenit‘ und die Erscheinung des Konstruktivismus. In: *Jugoslawischer Konstruktivismus 1921 - 1981*. Kat. hg. v. Kunstmuseum Ratingen, 1984. 12-20.

⁸⁰² Die Zeitschrift hatte den Untertitel *Monatsschrift der umstürzlerischen Jugend für die geistige Revolution*. Janko Koš schreibt dazu: „Der halb futuristische Titel und die Metapher von der ‚geistigen Revolution‘ zeigen deutlich, dass ein avantgardistisches Organ und eine entsprechende Bewegung beabsichtigt waren. Doch konnte [Podbevšek] weder das eine noch das andere erreichen. [...] In seinen Artikeln für *Rdeči Pilot* mischen sich Angriffe auf literarische Zeitgenossen, Verherrlichung Cankars, Werbung für sozialistische Tendenz und anarchistische Zitate aus Kropotkins Schriften. All das aber zeugt mehr von einem diffusen Denken als vom klaren Programm einer literarisch-künstlerischen Avantgarde. Es ist verständlich, dass die Gruppe um *Rdeči Pilot* bald auseinander ging und Podbevšek nicht nur als Dichter verstummte, sondern sich auch von der Führung einer erst entstehenden Avantgarde zurückzog“ (Koš, Janko: *Slowenische Literatur und historische Avantgarde*. In: Zima, Peter V./Strutz, Johann (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Frankfurt/Main u.a., 1987. 71-85. Hier 76f.). Vgl. zur slowenischen und südosteuropäischen Avantgarde auch: Moderna galerija (Hg.): *TANK! Slovenska Zgodovinska avatgarda*. Kat. Ljubljana, 1998; Lauer, Reinhard: Die literarische Avantgarde in Südosteuropa. In: Ders. (Hg.): *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*. München, 2001. 13-34; Poniž, Denis: Die slowenische literarische historische Avantgarde. In: Ebd. 145-160.

Maschinenhaus verbunden ist, ansonsten im freien Raum schwebt und in jede beliebige Beobachtungsposition gebracht werden kann.

Vom Retro-Helden zu Noordung

Das Thema des Helden bzw. des Retro-Helden fand schon seit 1984 Eingang in die Arbeit des Theaterensembles. Im *Drugo Sestrsko Pismo* (*Zweiter Brief der Schwestern*), einem Manifest des Gledališče Sester Scipion Nasice von 1984 heißt es:

Vstaja retro heroj v optiki usode žrtve in krvnika. / S hkratnostjo vere in dvoma, / v vročični erotiki čustava, uobličene v umu, / začenja strastni shizo ritual obnove. / Iz starih ran priteče kri. / Dvojnost sakralizira v nadčasovno dramo. / Razkrinkana je paradoksalna nedialektičnost in nadčasovnost / kot skupna metoda Ideologij, Religij in Umetnosti.⁸⁰³

Der Retro-Held erhebt sich angesichts des Schicksals des Opfers und des Vollstreckers. / Mit der Gleichzeitigkeit von Glaube und Zweifel, / in der fiebrigen Erotik der Emotion, geformt im Verstand, / beginnt das leidenschaftliche Schizo-Ritual der Erneuerung. / Blut läuft aus alten Wunden. / Er heiligt die Zweiheit in einem außer-zeitlichen Drama. / Die paradoxe Nicht-Dialektik und Außer-Zeitlichkeit wird enthüllt / als eine gemeinsame Methode von Ideologien, Religionen und Kunst.⁸⁰⁴

In dieser mythisch-utopischen Figur des ‚Helden‘ – die später auch als agierende Figur in den Aufführungen des Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* auftritt – spielte das Theater natürlich auf den futuristischen Helden *per se* an: auf den ersten und zweiten ‚futuristischen Kraftmenschen‘ (*Budetljanskij silač*) in der Oper *Pobeda nad solncem* (*Sieg über die Sonne*)⁸⁰⁵ von Alexej Kručenych, die im Dezember 1913 in St. Petersburg mit der Musik von Michail Matjušin und dem Bühnenbild von Kazimir Malevič uraufgeführt worden war.⁸⁰⁶

Zu Beginn des im Mai 1988 aufgeführten *Baletni Observatorij Zenit* erläuterte das Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* die Bedeutung der Figur des Helden in einer Ansprache an das Publikum:

Priljubljena modrost vseh časov je HEROJA vedno razumela kot nekaj, kar presega življenje običajnih ljudi, in nikoli ni verjela, da so njene predstave samo proizvod njenih fantazem, temveč je vedno dopuščala misel, da mora biti neke neko bitje, ki je veliko večje, močnejše, bolj

⁸⁰³ Gledališče Sester Scipion Nasice: *Drugo Sestrsko Pismo*. In: NSK 1991, 170.

⁸⁰⁴ Übersetzung I. Arns.

⁸⁰⁵ Kručenych, Alexej: *Pobeda nad solncem. Opera v dvuch deimach šesti kartinach* (*Sieg über die Sonne. Oper in zwei Aufzügen und sechs Bildern*). Hg. v. Velimir Chlebnikov Gesellschaft. Wien/Moskau, 1993. Vgl. hierzu auch *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Kat. Berlin, 1983.

⁸⁰⁶ Auch der Dokumentarfilm *Pobjeda pod Suncem* (*Sieg unter der Sonne*) über die Gruppe Laibach spielt auf diese Oper an. Regisseur: Goran Gajić, Produktion: Avala Film Beograd, 1987, 16 mm/35 mm.

čudežno in bolj zapleteno kot običajni vsakdanji človek. Toda v znastveni misli 20. stoletja se je ideja o heroju porazgubila in na njeno mesto se je kot cilj postavil človek, kakršen je, kakršen je vedno bil in kakršen vedno bo. Le ljudstva na neki način še vedno živijo z idejo o HEROJU. Ljudstva ne bodo nikoli zadovoljna s človekom, kakršen je. Zato tudi HEROJ v resnici ni izginil iz današnjega sveta – samo spremenil se je.

Ta zanka, ta v neki zgodbi skoraj nepomembna kontradikcija duha, je povzročila grozljivo zmedo mišljenj in vnesla v zgodovino dvom o tem, ali je HEROJ zares tisti temeljni, vitalni božanski posrednik, ki ureja konflikte, vlada, uči zakona, prinaša novo učenje, novo znanje, resnico in novo odkritje.

Znanost je tudi iz ideje o HEROJU narediti filizofsko resnico, ki ni povezana z ničemer drugim. V strahu pred končno razrešitvijo pači to modrost in razvija teorije o bodočnosti tako, kot da z indejo o HEROJU sploh ne bi bila v nobeni zvezi. Toda heroj je od svojega vstopa v Znanost naprej neizpobiten produkt razvoja Človeka. Tu se začne bitka vratolomnih razsežnosti. Kajti HEROJ ne more in ne sme imeti v sebi te boleče notranje delitve, ki v podobi nerazrešenih konfliktov Znanosti pripada Človeku, ki postavlja vprašanja o Vzponu ali Padcu.

Človek je tranzitna oblika, ki se spreminja pred našimi očmi, nedokončano bitje iz mineralov in boga. Bolj kot napreduje navznoter, močnejše čuti različne strani svojega stimulativnega duha. Eno življenje mu ne zadostuje več, potrebuje dvajset, trideset istočasnih življenj.

In tudi če se HEROJ danes ne pojavlja več kot bitje iz legende, je nespametno misliti, da je zares uničen.

Baletni observatorij Zenit je zgodba o HEROJU, ki se formira zdaj, tu in med nami, da bi v jurišnem duhu herojstva osvobodil Filozofijo in Znanost terorja Sociološke in Futurološke Sholastike. Sredi brutalnega boja s prvima dvema spozna HEROJ še svojega tretjega sovražnika ter presenečen in zgrožen nad svojim Odkritjem skoraj izgubi tako pomembno bitko.⁸⁰⁷

Das populäre Wissen aller Zeiten hat das Konzept des HELDEN immer als etwas verstanden, das über das Leben der einfachen Leute hinausgeht. Es hat seine Bilder nie für Produkte der Phantasie gehalten, sondern hat im Gegenteil immer daran geglaubt, dass irgendwo da draußen ein Wesen ist, das größer, stärker, wunderbarer und komplizierter als der einfache Mensch ist. Und doch ist in der Wissenschaft des 20. Jahrhunderts die Idee des Helden verschwunden, dessen Platz nun vom Menschen eingenommen wurde, so, wie er ist, so, wie er immer gewesen ist und so, wie er immer sein wird. Auf die eine oder andere Weise haben sich nur die Völker die Idee des Helden bewahrt. Sie werden sich nie mit dem Menschen als solchem zufrieden geben. Das Konzept des HELDEN ist also aus der heutigen Welt nicht verschwunden. Es hat sich nur verändert.

Diese Falle, dieser fast unbedeutende Widerspruch von Ideen in einer Geschichte, verursachte eine fürchterliche Verwirrung von Meinungen, die historisch einen Zweifel darüber entstehen ließ, ob der HELD wirklich der grundlegende, lebendige und göttliche Vermittler ist, der Konflikte beilegt, der regiert, der Gesetze lehrt, neue Lehren, neues Wissen, Wahrheiten und Entdeckungen einführt.

Die Wissenschaft wollte den HELDEN zu einer philosophischen Wahrheit entwickeln, die niemandem sonst verantwortlich sein würde. Aus Angst, diesen Konflikt gelöst zu sehen, verzerrt die Wissenschaft dieses populäre Wissen und entwickelt Theorien über die Zukunft, als ob diese keine Verbindung zum Konzept des HELDEN hätte. Aber seitdem die Idee des HELDEN von der Wissenschaft übernommen worden ist, war sie ein unwiderlegbares Produkt des menschlichen Fortschritts.

An diesem Punkt beginnt ein halsbrecherischer Kampf. Das Innere des HELDEN kann und darf nicht von diesen schmerzhaften angeborenen Widersprüchen zerbrochen werden, die in Form ungelöster Konflikte der Wissenschaft dem Menschen gehören, der Fragen nach Aufstieg und Fall stellt.

Der Mensch ist eine Übergangsform, die sich vor unseren Augen verändert; ein unfertiges Wesen aus Mineralien und Gott. Je tiefer er in sich selbst vordringt, desto bewusster werden ihm

⁸⁰⁷ Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, Ansprache an das Publikum anlässlich der Premiere des *Ballet Observatoriums Zenit*, 7. Mai 1988, Kulturzentrum „Novi Zagreb“, abgedruckt in: *NSK* 1991, 198.

die unterschiedlichen Facetten seines anregenden Geistes. Ein einziges Leben ist für ihn nicht mehr genug. Er braucht zwanzig, dreißig simultane Leben.

Auch wenn der HELD heute nicht mehr als sagenhaftes Wesen erscheint, wäre es dumm, zu denken, dass er zerstört sei.

Das Ballett Observatorium Zenit ist eine Geschichte über den Helden, der in diesem Moment, hier und unter uns geschaffen wird, um die Wissenschaft und die Philosophie in einem HELDi-schen Angriff vom Terror der soziologischen und futuristischen Scholastiker zu befreien. Mitten im brutalen Kampf mit diesen beiden erkennt er seinen dritten Feind. Bestürzt und entsetzt über diese Entdeckung ist er nahe dran, den entscheidenden Kampf zu verlieren.⁸⁰⁸

Dieser Retro-Held erhielt in dem für 1989 geplanten, jedoch nicht mehr realisierten *Operni Observatorij Rekord* den Namen Herman Potočnik Noordung. Noordung überwindet in dieser Oper, deren Handlung während eines ‚Fluges in die Zukunft‘ angesiedelt ist, die dem Menschen gesetzten Grenzen der Erdanziehung, er lernt das Fliegen und erobert den Raum mittels einer gigantischen ‚Konstruktion‘. In dem Augenblick jedoch, in dem sich der Retro-Held seiner ‚übermenschlichen‘ Anstrengungen bewusst wird, droht sein Projekt zu scheitern. Im Vorwort zum *Operni Observatorij Rekord* heißt es zu Noordung und seiner Rolle als ‚Retro-Held‘: „Let v prihodnost. Je na človeku preizkušena transmisija programa, ki ga je objavila preteklost. Herman Potočnik-Noordung pripada rodu herojev, ki so mu določili hitrost in smer.“⁸⁰⁹ Die ‚Masse‘ ruft während der ‚Aufstieges‘ in den Weltraum aus: „Noordung je! / Ta veličastna konstrukcija je dokončana! / Povzpel se je na vrh! / Usmeril pogled! / In se pripravil na let / ki bo presegel zakon! / Noordung!“⁸¹⁰

In der veränderten Funktion der Figur des Helden des Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* von 1987-1989 lässt sich der Übergang von einem retroavantgardistischen zu einem retroutopistischen Ansatz exemplarisch beobachten: Während die Figur des Helden in der retroavantgardistischen Phase vor allem durch ein diskursarchäologisches Interesse geformt ist, dessen ‚prä-katastrophale‘ Perspektive noch sehr stark ‚post-katastrophal‘ geprägt ist, wandelt sich der ‚Retro-Held‘ mit seiner Benennung in Noordung in eine weniger diskurs- und eindeutig stärker medienarchäologisch informierte retroutopistische Figur. In der ersten, eher diskursarchäologischen Phase in den 1980er Jahren oszilliert der Retro-Held zwischen expressionistischen, futuristischen und konstruktivistischen Ästhetiken und ist über entsprechende utopische Komponenten gleichzeitig auch an ‚übermenschliche‘ ideologische Figuren

⁸⁰⁸ Übersetzung I. Arns.

⁸⁰⁹ Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*: Operni Observatorij Rekord, in: NSK 1991, 205. Dt.: „Flug in die Zukunft. Dies ist die Übertragung eines Programms, das in der Vergangenheit angekündigt und an Menschen getestet wurde! Herman Potočnik-Noordung gehört zu dem Geschlecht von Helden, die seine Geschwindigkeit und seine Bahn bestimmt haben“ (Übersetzung I. Arns).

⁸¹⁰ Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*: Operni Observatorij Rekord. In: NSK 1991, 207. Dt.: „Das ist Noordung!/Die großartige Konstruktion ist beendet!/Er stieg bis zur Spitze auf!/Fokussierte seinen Blick!/Und bereitete sich auf den Flug vor/Der das Gesetz überschreiten wird!/Noordung!“ (Übersetzung I. Arns).

an- und mit diesen kurzschließbar, wie zum Beispiel dem sozialistischen ‚Helden der Arbeit‘. Mit der 1989 vollzogenen Identifizierung der Figur des Helden als Noordnung und der damit verbundenen Hinwendung zum Thema der Raumfahrt verliert das vormalige Interesse an den in dieser Figur kondensierten (politischen) Ambivalenzen an Bedeutung. Der ‚Held‘ in *Operni Observatorij Rekord* erklärt jetzt bündig: „Moje telo / potrebuje veččino / ki ga bo osvobodila tež / teže / sedanjosti / teže / preteklosti / teže / heroičnosti!“⁸¹¹ Die Bürde des gegenwärtigen und vergangenen Heldentums wird nun ausgetauscht gegen die Schwerelosigkeit einer ‚prä-katastrophalen‘, konsequent medienarchäologischen Perspektive, die die von Boris Groys beklagte Abschaffung des Horizonts durch die Avantgarde in einem völlig neuen Licht erscheinen lässt.

Schwerelosigkeit und Anti-Mimesis: die Abschaffung des Horizonts

1990 benannte sich das Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* in Kozmokinetični kabinet Noordnung um. Diese Umbenennung verweist auf einen konzeptuellen Richtungswechsel des Theaterkollektivs in den 1990er Jahren: weg vom *Roten Piloten*, hin zu Herman Potočnik Noordnung. Dies entspricht einer Hinwendung zum Thema Raumfahrt und einer Ausdehnung des Aktionsradius auf den Weltraum und die Zukunft. Der *Rote Pilot* bediente sich Ende der 1980er Jahre, so Dragan Živadinov, der Sprache der „Großen Technologie“, beobachtete jedoch gleichzeitig den Niedergang der Utopie („la désintégration du sentiment Religieux de l’Utopie“) – ganz im Gegensatz zum Gledališče Sester Scipion Nasice der frühen 1980er Jahre, das noch den Aufstieg der Utopie protokolliert hatte. Das Kozmokinetični kabinet Noordnung beobachtet in den 1990er Jahren weder einen Auf- noch einen Abstieg der Utopie, sondern realisiert die Utopie einer abstrakten Kunst in der Schwerelosigkeit:

Les trois parties du *Théâtre de la Sœur de Scipio Nasica* – le souterrain, l’exorcisme, la langue morte – ne parlaient que de la langue slovène. À propos d’une langue peu usitée qui est étouffée à cause de sa confidentialité. C’est pourquoi la langue du *Pilote Rouge du Théâtre Cosmo-Cinétique* était la langue de la Grande Technologie. Avec ses instruments d’observation, le *Pilote Rouge du Théâtre Cosmo-Cinétique* observait la désintégration du sentiment Religieux de l’Utopie. Scipio construisit une vision *ascendante*, le *Pilote Rouge* une vision *descendante*, et Noordnung sera une vision en *gravitation-0*. Avec le théâtre, avec la *gravitation-0*, nous deux allons coloniser la langue slovène. Littéralement. Sans prononcer un seul mot. Même les langues ont besoin d’un *lieu où mourir*.⁸¹²

⁸¹¹ Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*: Operni Observatorij Rekord. In: *NSK* 1991, 207. Dt.: „Mein Körper / braucht die Fähigkeit / sich von der Schwerkraft zu befreien / von der Schwere / der Gegenwart/von der Schwere / der Vergangenheit / von der Schwere / des Heldentums!“ (Übersetzung I. Arns).

⁸¹² Živadinov, Dragan: Le problème du voyage spatial <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/theater.html>>. In: Chardonnet, Ewen (Hg.): *Quitter la gravité. Anthologie de l’Association des Astronautes Autonomes*. Nîmes, November 2001 <http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/quitter_la_gravite.html>.

Bevor ich die besondere Bedeutung der *gravitacija nič* (Schwerelosigkeit) für das Kozmokinetični kabinet Noordung näher erläutere, sei noch kurz auf die kontextuelle Verortung des Theaters seit den 1990er Jahren verwiesen.

Das Projekt *Noordung Gravitacija Nič* (1999) des Kozmokinetični kabinet Noordung ist nicht das erste künstlerische Projekt, das sich mit der Schwerelosigkeit und ihren Auswirkungen auf den menschlichen Körper und seine Bewegungen auseinandersetzt. Zusammen mit den Projekten von Kitsou Dubois⁸¹³ und anderen⁸¹⁴ reiht es sich in eine lange Geschichte der sogenannten „Space Art“ ein,⁸¹⁵ ist aber gleichzeitig auch Teil eines globalen popkulturellen

⁸¹³ Eine Pionierin auf dem Gebiet der Parabelflüge ist die französische Choreografin Kitsou Dubois. Sie hat seit 1993 in Kooperation mit dem französischen CNES (Centre National d'Etudes Spatiales) und der Biodynamics Group des Imperial College in London über elf Parabelflüge unternommen, um in interdisziplinären Teams die Kontrolle von Bewegungen in der Schwerelosigkeit zu untersuchen. Einer dieser Parabelflüge fand im September 2000 im Jurij Gagarin Kosmonautenausbildungszentrum in Zvezdnyj gorod bei Moskau statt (bei diesem Flug flogen auch Marko Peljhan und Dragan Živadinov mit) <<http://www.artscatalyst.org/htm/russia.htm>>. Seit 2002 kooperiert Dubois zusammen mit der Biodynamics Group des Imperial College und Arts Catalyst (beide London) mit der European Space Agency (ESA). <<http://www.artscatalyst.org/htm/ESA.htm>>. Vgl.: Dubois, Kitsou: Dance and Weightlessness: Dancers' Training and Adaptation Problems in Microgravity. In: *Leonardo*, Vol. 27, Nr. 1 (1994). 57-64. Vgl. Auch: Dubois, Kitsou: *Zero Gravity* <<http://www.artscatalyst.org/htm/grav0.htm>>.

⁸¹⁴ Andere Projekte und Netzwerke, die sich gegenwärtig mit „Space Art“ befassen: *MIR – Microgravity Interdisciplinary Research*, gemeinsames, 2001 gegründetes Projekt von The Arts Catalyst (UK), Leonardo/OLATS – Leonardo Observatory for the Arts and the Techno-Sciences (F/USA), Projekt Atol (SLO), V2 Organisation (NL), <<http://mir.v2.nl/art.html>> und <<http://www.artscatalyst.org/htm/mir.html>>; sowie *Leonardo/OLATS Space Art Working Group*: „The Leonardo Space Art Project aims to make visible the work of artists, writers, composers and others interested in the exploration of outer space. We also aim to help establish contact between artists, scientists and engineers interested in working together on space art projects. The Leonardo Space Art Working Group is a group of individuals who are working together to investigate and promote the cultural dimensions of space activities.“ <<http://www.olats.org/setF3.html>>. Vgl. auch Leonardo/OLATS: Art Spatial/Virtual Space <<http://www.olats.org/space/space.shtml>>, <<http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/spaceart/spaceartproject.html>>.

⁸¹⁵ Zur „Space Art“ sind besonders die Publikationen von Frank J. Malina (1912-1981) hervorzuheben, einem Raumfahrtingenieur und kinetischen Künstler, der 1967 die Zeitschrift *Leonardo/ISAST* ins Leben rief. Das Ziel von *Leonardo* besteht seit der Gründung in einer Annäherung von Wissenschaft und Kunst. „Space Art“ war von Beginn an ein Fokus der Zeitschrift. Hier veröffentlichte Malina u.a. den ersten Artikel zum Thema: Malina, Frank J.: On the Visual Fine Arts in the Space Age. In: *Leonardo*, Vol.3, pp.323-325, 1970. Vgl. dazu auch Malina, Roger F.: Space Art – The role of the Artist in Space Exploration. In: *40th Congress of the International Astronautical Federation, IAA*, 1989; Malina, Roger F.: The Artist as Space Explorer as Documented in the Art Journal *Leonardo*. In: *46th International Astronautical Congress, IAA*, 1995. *Leonardo-Bibliographie zu „Space and the Arts“* unter: <<http://www.olats.org/space/biblio/bibliography.shtml>>. Zur Geschichte der „Space Art“ vgl. Woods, Arthur: *History of Space Art* <<http://www.spaceart.net/information/history.shtml>>; Anonym: A History of Space Art <<http://www.artscatalyst.org/htm/spacearthistory.htm>>; Bureau, Annick: Space Art and beyond. In: *OLATS* (1997), Bureau, Annick: Space Art – Defining a New Territory. In: *OLATS* (1998); Asendorf, Christoph: *Super Constellation. Flugzeug und Raumrevolution*. Wien/New York, 1997. Kap. „Flug ins All“, 311ff.; Davis, Douglas: *Art and the Future. A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*. London, 1973. 161ff.; sowie Seabra, Ricky: „...8: A History of Art In Space“. In: Ders.: *The ISADORA Module. A Design Study for an Arts and Habitability Studies Module for the International Space Station (or Everything Space Engineers Wanted To Know About Artists But Were Afraid To Ask)*. Masters Thesis in Design Research, Design Academy Eindhoven. July 2002 <http://www.rickyseabra.com/ISADORA%20THESIS%20CD/CLICK_ME_FIRST.html>. Kap. T minus 8 <<http://www.rickyseabra.com/ISADORA%20THESIS%20CD/imagesfiles/tminus8.html>>.

Feldes, das sich seit Mitte der 1990er Jahre verstärkt der Raumfahrtästhetik und des Motivs der Schwerelosigkeit bedient. Erwähnt sei hier nur Michael Jacksons Video *Scream* (1995), das als erstes Musikvideo diese Ästhetik einsetzte (es zeigt Michael Jackson schwerelos in einer Raumstation) und dem eine ganze Reihe ähnlicher MTV-Musikclips folgte.⁸¹⁶

Die im November 2001 erschienene Anthologie der französischen Sektion der *Association des Astronautes Autonomes* zum Thema „Quitter la gravité“⁸¹⁷ suggeriert zudem eine Verbindung zwischen dem Kozmokinetični kabinet Noordung und der neoistischen Association of Autonomous Astronauts (AAA).⁸¹⁸ In dieser Anthologie findet sich ein Text von Dragan Živadinov, ein Auszug aus Michael Bensons Bericht über seine Teilnahme an *Noordung Gravitacija Nič* sowie ein „interner Bericht für die Gruppen der AAA über das Training in der Schwerelosigkeit“ einer gewissen Lola Chanel (d.i. Marie Ringler), einer Autonomen Astronautin der Wiener Sektion der AAA, die ebenfalls an *Noordung Gravitacija Nič* teilnahm.⁸¹⁹

Während jedoch die AAA vorrangig eine Demokratisierung der Raumfahrt anstrebt, geht es Dragan Živadinov um die Realisierung einer der zentralen Utopien der Avantgarde: um die Schaffung einer wirklich abstrakten Kunst, eines abstrakten Theaters: „Long live abstract

⁸¹⁶ Ricky Seabra schreibt dazu: „Michael Jackson's 1995 video 'Scream' by director Mark Romanek co-starring Janet Jackson was a video that opened music's doors to zero-gravity on MTV. This video, which is to date the most expensive music video ever produced (\$US 7 million) portrays an isolated Michael Jackson in a space ship that is both home and performance space.“ Der Topos der Schwerelosigkeit findet sich in vielen nachfolgenden Videos: „Everyone from Foo Fighters, Madonna, Sheryl Crow, TLC, Jamiroquai, Skunk Anasie have defied gravity in some form or another in their videos“ (Seabra, Ricky: *The ISADORA Module. A Design Study for an Arts and Habitability Studies Module for the International Space Station (or Everything Space Engineers Wanted To Know About Artists But Were Afraid To Ask)*. Masters Thesis in Design Research, Design Academy Eindhoven. July 2002).

⁸¹⁷ Chardonnet, Ewen (Hg.): *Quitter la gravité. Anthologie de l'Association des Astronautes Autonomes*. Nîmes, November 2001 <http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/quitter_la_gravite.html>.

⁸¹⁸ Die Association of Autonomous Astronauts setzt sich für autonome Weltraumprogramme ein und berichtet in ihren Newsletters *Ad Astra* (Raider AAA) und *escape from gravity* (Inner City AAA) über den Fortschritt der no-budget-Weltraumfahrt. Sie steht in enger Verbindung zur Neoist Alliance, zur London Psychogeographical Association, zu Luther Blissett und der Neo-Lettristischen Internationale. Ideologischer Hintergrund der AAA ist der „Verdacht, die Arbeiterklasse würde vom Staat daran gehindert, ihre eigenen Raumschiffe zu bauen, um diese Gesellschaft hinter sich zu lassen“ (Marchart, Oliver: *Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung*. Wien, 1997. 64). Aus diesem Grund will die AAA Raumfahrt auf unabhängiger, lokaler Ebene betreiben, die nicht durch militärische oder wirtschaftliche Interessen eingeengt ist. Das Motto der AAA lautet: „Only those that attempt the impossible will achieve the absurd“. Vgl. Eden, John: On Becoming an Autonomous Astronaut <<http://www.uncarved.demon.co.uk/AAA/becoming.html>>. Die Selbstdarstellung: „The Association of Autonomous Astronauts (AAA) was launched on April 23rd 1995 as the world's first independent and community-based space exploration programme. A Five Year Plan was also established for creating, by the year 2000, a worldwide network of community-based AAA groups dedicated to building their own spaceships.“ (Association of Autonomous Astronauts (AAA) <<http://www.uncarved.demon.co.uk/AAA/further.html>>).

⁸¹⁹ Unter der Überschrift „Noordung Biomechanical Zero Gravity Theater“ sind folgende Texte zu finden: 1. Extraits du rapport établi par le cinéaste Michael Benson; 2. Dragan Živadinov: Le problème du voyage spatial. <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/theater.html>>; Chanel, Lola (AAA Vienna): Rapport interne pour les groupes de l'AAA sur l'entraînement à l'apesanteur, 19 décembre 1999 (extraits) <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/apesanteur.html>>. In: Chardonnet 2001.

theatre in zero gravity!“⁸²⁰ Diese/s könne einzig und allein in der Schwerelosigkeit realisiert werden. In einem Interview, das Rob La Frenais mit Dragan Živadinov kurz vor dem Start des Parabelflugzeuges im Dezember 1999 bei Moskau führen konnte,⁸²¹ outet sich Živadinov als überzeugter metaphysischer Kosmonaut. La Frenais fragt: „Why should artists go into space? What would you answer a scientist who said that artists cannot do anything useful in space?“, woraufhin Živadinov antwortet: „Humans need artists for the metaphysical.“ Auf die Frage „Is space a place for the avant-garde?“ erwidert er mit der für ihn typischen Unbedingtheit: „It is a place exclusively for the avant-garde.“ Denn nur in der Schwerelosigkeit („la grande avant-garde *gravitation-0*“⁸²²) könne man, so Živadinov, abstrakte Kunst schaffen und somit das Projekt vollenden, das der Suprematismus mit seiner gegenstandslosen Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts begonnen habe.

Die Aktion *Noordung Gravitacija Nič* (1999) spielt also nicht nur durch die bunten, betont konstruktivistischen Kostüme der Tänzer auf die Avantgarde an (vgl. die Kleidungsentwürfe von Aleksandr Rodčenko und Varvara Stepanova), sondern stellt einen viel radikaleren Rückbezug auf die historische Avantgarde dar: Es geht um die Schaffung der Voraussetzungen für eine gegenstandslose, abstrakte Kunst mit den Mitteln heutiger Technik. Es geht darum, so schreibt Michael Benson, „to break the tyranny of the horizontal horizon, and the vertical figure, and all the conventionalities imposed by Earth-bound existence.“⁸²³ Ziel ist die endgültige Abschaffung aller mimetischen Kunst – also die Vollendung eines Projekts, das bereits die Avantgarde begonnen hat: „Vous auriez demandé le mimétisme, nous vous aurions donné la beauté, vous auriez demandé l’anti-mimétisme, et vous auriez obtenu *zaoum*“ (Živadinov 2001).⁸²⁴ Die Verlagerung des Theaters in den Weltraum, also in ein „dimensionless environment“,⁸²⁵ in welchem es weder Horizont noch Richtungen gibt (oben/ unten, rechts/ links werden bedeutungslos), ermöglicht die endgültige Befreiung der Kunst (und des Lebens) von den Fesseln der erdgebundenen, schwerkraftbedingten Euklidischen

⁸²⁰ Živadinov, Dragan: *Das Problem der Befahrung des Weltraums* (1995)
<<http://www.ljudmila.org/~lukap/embassy/4b/1proti1/16.htm>>.

⁸²¹ La Frenais, Rob: Interview mit Dragan Živadinov. In: *Fallout #1: The Space Programme*
<<http://www.fallout.org.uk/docs/readme1.htm>> ohne Jahr [Ende 1999/Anfang 2000].

⁸²² Živadinov, Dragan: Le problème du voyage spatial <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/theater.html>>. In: Chardonnet 2001.

⁸²³ Benson, Michael: A Look back at Day Zero. In: *Syndicate Mailingliste*. 22.12.1999
<<http://www.v2.nl/mail/v2east/1999/Dec/0097.html>>.

⁸²⁴ Bereits 1994 war die Rede von einem Zusammenhang zwischen „Anti-Mimesis“ und „Null-Gravität“. Vgl. Kozmokinetični kabinet Noordung, Auszug aus dem Programmzettel *Noordung Prayer Machine - Ballet*, 11. Sommertheater Festival Hamburg 1994, [o.S.].

⁸²⁵ Binder, Lawrence: “[This] would create a dimensionless environment, allowing the cosmos to envelop the inhabitants; the occupants would become part of, and not mere observer of, the universe.” (*Nest Magazine, a quartely for interior*. Fall 1999, 6. 146-151).

Geometrie: „La réalisation du théâtre en *gravitation-0* doit demander la libération des lois de la Nature“ (Živadinov 2001).

In diesem Sinne erinnert Živadinovs Projekt an die Kooperation der Künstler James Turrell und Robert Irwin mit dem Psychologen Edwin Wortz, die 1968-1969 im Rahmen des „Art and Technology“-Programms des Los Angeles County Museum of Art stattfand. Wortz arbeitete damals im Auftrag der NASA an der Erforschung extraterrestrischer Wahrnehmungsbedingungen. Turrell, Irwin und Wortz interessierten sich für Fragen der oben/unten Orientierung unter Bedingungen der Schwerelosigkeit, der Rolle der (fehlenden) akustischen Stimulation und dafür, wie sich die visuelle Wahrnehmung in der Leere des Alls verändert. Sie arbeiteten mit Techniken sensorischer Deprivation (Ganzfeld-Sphären, die homogene, visuelle Felder erzeugen; schalltote Räume) und begannen so „mit dem Phänomen der Gegenstandslosigkeit selbst zu experimentieren“.⁸²⁶ Es stellte sich jedoch heraus, dass das aller sensorischen Reize entledigte Außen schnell zu einem Innen wurde: „We three“, so Turrell 1969, „are becoming intranauts exploring inner space instead of outer space.“⁸²⁷ Mit Beginn der bemannten Raumfahrt wurde technisch verwirklicht, was bisher nur in der Levitation erreichbar schien. Jedoch blieb die Integration beider Möglichkeiten, auf die Malevič gesetzt hatte, Utopie: Schwerelosigkeit als zugleich technisches wie spirituelles Ziel. Dass aber letztere Dimension in der Raumfahrt nicht gänzlich verloren ging, bezeugen die Tonbänder, auf denen der Funkverkehr mit den Bodenstationen festgehalten wurde: „Trotz aller technischen Routine scheinen auch die hartgesottensten Weltraum-Cracks in jenem Moment, wenn die letzte Raketenstufe ausgebrannt ist und das Raumschiff im freien Fall auf der Umlaufbahn schwebt, von Gefühlen völlig überwältigt zu werden. Die Protokolle solcher Tonbänder verzeichnen an dieser Stelle immer lang anhaltendes Schweigen (,trotz wiederholtem Ansprechen durch die Bodenkontrolle keine Antwort‘).“⁸²⁸ Eine ähnliche Situation hielt Andrej Ujica in *Out of the Present* fest.⁸²⁹

⁸²⁶ Asendorf, Christoph: *Super Constellation. Flugzeug und Raumrevolution*. Wien/New York, 1997. 326.

⁸²⁷ Adcock, Craig: *James Turrell*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1990. 76. Zit. n. Asendorf 1997, 328. Vgl. auch Davis, Douglas: *Art and the Future. A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*. London, 1973. 161ff.

⁸²⁸ Horx, Matthias: Die schönste aller Welten. In: *ZEITMagazin*, 10.3.1989. 24. Zit. n. Asendorf 1997, 316.

⁸²⁹ Vgl. hier die Szene, in der die Besatzung der MIR auf eine Frage wiederholt eine Antwort schuldig bleibt und dies auf technische Kommunikationsproblemen zurückführt („Wir verstehen sie nicht!“, 2:23 Min.). Allerdings ist hier der Grund für die fehlschlagende Kommunikation weniger in der Schwerelosigkeit der Kosmonauten zu suchen als vielmehr in der unmöglichen Position, von der aus sie die Erde (und die dort unten zerfallende Sowjetunion) betrachten. Sie schauen von einem *Out of the Present*, einem *Jenseits der Gegenwart*, einem *Außerhalb der Zeit*. Vgl. Arns, Inke: *Die Parabel: Aufstieg und Fall*. Vortrag im Doktorandencolloquium zum Thema „Fallen“, SoSe 2000, Institut für Slawistik, Humboldt-Universität zu Berlin, 15. Juni 2000 [unveröffentlichtes Typoskript].

War bei Friedrich Nietzsche das kosmische Erlebnis des Horizontverlustes als Metapher für den Tod Gottes noch eindeutig negativ konnotiert („Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? ... Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und Unten? Irren wir nicht durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an?“⁸³⁰), so wandelt sich, darauf hat bereits Boris Groys hingewiesen,⁸³¹ bei Kazimir Malevič diese Einschätzung grundlegend. Der Eindruck der Haltlosigkeit, der Leere, des Stürzens und Irrens wird bei ihm positiv umgedeutet in eine Befreiung von den Gesetzen der Euklidischen Geometrie, in einen „Durchbruch in die Freiheit, in den uferlosen kosmischen Raum des unendlichen Nichts“ (Groys 1988, 91f.). Malevičs *Schwarzes Quadrat* zerstört die fiktive, illusionäre Räumlichkeit des Bildes und verweist so auf die jenseits der dreidimensionalen Illusion liegende n-dimensionale Unendlichkeit.

Die vom Kozmokinetični kabinet Noordung angestrebte zukünftige kosmische Schwerelosigkeit verweist somit auch auf die Diskussion um die Vierte Dimension,⁸³² die eng mit der Entstehung der gegenstandslosen bzw. abstrakten Kunst Ende des 19. Jahrhunderts verbunden war. Einen Vorgeschmack auf die zukünftige nicht-euklidische Geometrie in der kosmischen Schwerelosigkeit bot die Konstruktion der Zuschauerkuppel, die 1995 eigens für die Premiere der ‚Kosmistischen Aktion‘ *Noordung 1995-2045* im Mladinsko Gledališče in Ljubljana gebaut worden war. Sie bestand aus einer mehrgeschossigen Kuppel, in der die Beobachter mit dem Kopf ins Innere der Kuppel ausgerichtet in liegender Position Platz nahmen und über die Bodenkante nach unten auf die Köpfe der Schauspieler blickten. Diese Kuppel, deren Form die oberste Etage von Vladimir Tatlins *Monument für die III. Internationale* von 1921 evoziert (vgl. Kap. 4.4.), nimmt gleichzeitig das Innere des Noordungschen *Observatoriums* vorweg. Die liegende Position der Zuschauer und der daraus folgende senkrechte Blick nach unten ermöglichen eine scheinbar der Schwerkraft entzogene Wahrnehmung. In dem avisierten zukünftigen Weltraumtheater wird das Publikum seinen Blick auf die ‚Bühne‘ wahrscheinlich noch in einem rechten Winkel zum Körper werfen – dieser ist jedoch nicht mehr notwendigerweise nach unten gerichtet.⁸³³

⁸³⁰ Nietzsche, Friedrich: *Werke*. München, 1967, Bd. 2. 732. Zit. n. Groys 1988, 91.

⁸³¹ Vgl. Kapitel 4.2.3.1. der vorliegenden Arbeit zu Erik Bulatov.

⁸³² Vgl. dazu das Standardwerk von Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983. Ausführlicher dazu Kapitel 2.

⁸³³ Eine interessante Parallele findet sich in dem 3D-Theater, das Bruce Sterling in seinem Cyberpunk-Roman *Schismatrix* schildert. Vgl. Sterling, Bruce: *Schismatrix*. New York, 1996 [Original 1985].

Retroutopismus: Physik und Metaphysik der Avantgarde

Der Gang in die kosmische Schwerelosigkeit (re)konstruiert also die historischen Achsen Schwerelosigkeit–Abstraktion, Metaphysik–Avantgarde (Suprematismus). Darüber hinaus verknüpfen die Projekte des Kozmokinetični kabinet Noordung – hier besonders das von Vadim Fiškin entwickelte Bühnenbild zu *Molitveni stroj Noordung* (1993) – seit Anfang/Mitte der 1990er Jahre in zunehmendem Maße das Materielle, Physische, also die Maschine, mit dem Metaphysischen (dem Konzept des Betens). Johannes Birringer hat darauf hingewiesen, dass allein schon die paradoxe Wortverknüpfung ‚Gebetsmaschine‘ auf diese Kopplung verweist: „[T]he concept of the ‘prayer machine’ invokes a metaphysics of communality that points to the paradoxical intersections of materiality (machine) and spirituality (cosmic faith).” (Birringer 1996, 146). Es ist nicht überraschend, dass Vadim Fiškin seit 1992 als Bühnenbildner für das Kozmokinetični kabinet Noordung arbeitet.⁸³⁴ Neben wiederholten Anklängen an den russischen Kosmismus finden sich in seinen eigenen Arbeiten in fast obsessiver Weise immer wieder Kombinationen von Meta-/Physischem. Dass die Vorstellungen des russischen Kosmismus wahrscheinlich auch Dragan Živadinov bekannt sind, wird in einem Interview von Oliver Marchart (1996) deutlich, in welchem sich auffällige Anspielungen auf die Ideen von Nikolaj Fedorov⁸³⁵ wiederfinden:

⁸³⁴ Vgl. ausführlich Kap. 5.4. sowie Arns, Inke: Vadim Fishkin: Of Angels and Dreamers, Machines and Metaphysics [Einführender Text und Interview]. In: Čufer, Eda/Podnar, Gregor (Hg.): *Devedeseta/The 1990s*. Ljubljana, 2003 [im Druck]; Arns, Inke: Machines of Potentiality: About Angels, Metaphysics, and Parallel Realities in Vadim Fishkin's Works. In: *ArtMargins* 2.12.2002 <<http://www.artmargins.com/content/feature/arns2.html>>.

⁸³⁵ Nikolaj Fedorovs (1829-1903) Hauptwerk, die *Filosofija obščego dela* (1906) handelt von der Abschaffung des Todes, von der Auferweckung der Verstorbenen und der totalen Verwandlung der Welt als *obščee delo*, d.h. als Aufgabe und Werk der gesamten vereinigten Menschheit (vgl. Hagemeister, Michael: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München, 1989. 60). Sie ist eine praktische Philosophie, eine Anleitung zum sittlichen Handeln und somit eine Ethik. Der zentrale Gedankengang von Fedorovs Hauptwerk ist folgender (die Darstellung folgt Hagemeister 1989, 61ff.): Der Mensch ist sterblich. Angesichts der Realität des Todes besitzt er nichts, nicht einmal ‚sein‘ Leben. Alles kann ihm jederzeit wieder genommen werden. Ein solches Dasein ist unfrei, entwürdigend und sinnlos. Ziel eines sterblichen Wesens muss deshalb sein, den Tod zu überwinden und unsterblich zu werden. Ursache der Sterblichkeit ist die Abhängigkeit von der Natur, von dem vernunftlosen, chaotischen Zustand, in dem sich der Mensch befindet. Diesen Zustand gilt es zu überwinden. Indem der Mensch sich selbst und die äußere Natur vollständig reguliert und in ein Kunstwerk verwandelt, beseitigt er jegliche Trennung, Zerstörung und Vergänglichkeit und damit jede Begrenzung in Raum und Zeit. Dass er dazu auch *verpflichtet* ist, das nachzuweisen ist das Hauptanliegen der Fedorovschen Lehre. Angesichts der Realität des Todes ist die menschliche Existenz nämlich nicht nur sinnlos, sondern unsittlich: solange der Mensch sein Leben empfängt, anstatt es selbst zu schaffen, nimmt er es anderen und wird dadurch *schuldig* an ihnen. Leben „auf den Gräbern vergangener Generationen“ aber ist verwerflich, die Behauptung eines ‚Fortschritts‘ angesichts der erbrachten Opfer zynisch und absurd. Der Mensch hat deshalb die moralische Pflicht, Leben zu schaffen und es denen zurückzugeben, von denen er es empfangen hat. Da alle Menschen Söhne und Töchter sind, erstreckt sich diese „Pflicht zur Auferweckung“ ausnahmslos auf die gesamte Menschheit. Daraus erwächst die Forderung an die Lebenden, mit rationalen, d.h. wissenschaftlich-technischen Mitteln alle Verstorbenen physisch wiederherzustellen. (Die technisch-wissenschaftlichen Mittel, die Fedorov schildert, erinnern an die Gigantomanie eines Nikola Tesla.) Die Auferweckung aller tritt an die Stelle der ziellosen ‚natürlichen‘ Fortpflanzung, die in den Untergang führt. Nur die allumfassende Gemeinschaft der Menschen (einschließlich aller Verstorbenen) ist imstande, das Univer-

Das kosmistische Prinzip ist das No-Sex-Prinzip: Stop to make sex. Stop to make new subjects. Ich mag diese Idee, sie kommt meiner pathetischen Position sehr nahe. Wir machen immer neue Kinder, und diese beschissenen Objekte brauchen immer neue Information. Wir müssen aufhören, Subjekte zu machen. Wir müssen für die Kybernetik kämpfen. Und wir müssen die Wiederauferstehung derer erkämpfen, die schon Subjekte dieser Welt waren. Das bedeutet Messianismus ohne Messias. Das bedeutet ein Wunder ohne ein Wunder. Mein Dramaturg ist beispielsweise vollständig körperbehindert. Aber wenn du bei Gravitation Null zusammenkommst, brauchst du keine Beine. Ein völliges Wunder ohne Wunder. Fernsehen ist derselbe Messianismus ohne Messias, denn wir kennen die Leute, die im Fernsehen sprechen. Die Cyber-Intelligenzia muss die Information selektieren, denn das Subjekt muss neu sein, denn wir dürfen nicht aufhören mit Sex, denn das ist die Realität. Dagegen müssen wir für das *Coming-Back-Subject* kämpfen.⁸³⁶

Dieser „Messianismus ohne Messias“ ist Živadinovs umständliche und „pathetische“ Formulierung für die retroutopische Perspektive, die das Kozmokinetični kabinet Noordung vertritt. Dieser Retroutopismus ist im Gegensatz zur postutopischen Perspektive nicht primär an einer Herausarbeitung von diskursiven Parallelen in Avantgarde und Sozialistischem Realismus interessiert (Negation der Utopie, Dekonstruktion der Heldenbegriffe), sondern kehrt zeitlich vor die ‚traumatischen‘ Punkte zurück, an denen genuin utopische Ansätze in traumatische Erfahrungen umgeschlagen sind. Es nähert sich diesen Punkten nicht rückblickend und mit einem post-katastrophalen Blick („post festum“), sondern vielmehr mit einem prä-katastrophalen, unschuldig-prospektiven Blick, sozusagen von der Seite der Avantgarde, die noch nichts über die Zukunft weiß. Es ist dabei jedoch nicht naiv (kennt also die vergangene Zukunft der Utopie). Das Kozmokinetični kabinet Noordung sammelt, gleichsam in Kenntnis der stattgefundenen Katastrophe, die „zerstörten Metaphern“ der Avantgarde und ihrer Utopien auf und baut aus diesen Bruchstücken, so Johannes Birringer, ein „Fahrzeug“ für die prospektive Rekonstruktion einer anderen Welt:

sum zu *vollenden*, d.h. (sich) in ein vollkommenes Kunstwerk zu verwandeln (u.a. durch die Befreiung der Erde aus den „Fesseln der Schwerkraft“ und ihrer Umwandlung in ein lenkbares Raumschiff, das die irdische Begrenztheit überwinden und die Weiten des Alls erforschen und erobern, die verstreuten Überreste der Verstorbenen sammeln und mit den auferweckten Geschlechtern die Gestirne besiedeln und lenken wird), wie Vollkommenheit und Unsterblichkeit nur dann *sittlich* gerechtfertigt sind, wenn alle ohne Ausnahme daran teilhaben und so das geschichtlich akkumulierte Unrecht und Leiden aufgehoben wird. Fedorovs weltliches Paradies kennt keine ‚Verdammten‘, keine ‚Opfer der Geschichte‘.

⁸³⁶ Živadinov, Dragan. In: Marchart, Oliver: Neue Slowenische Staatskunst: Über Subversion, Identität und pluralistischen Totalitarismus <<http://www.t0.or.at/~oliver/nsk.htm>> [o.J.]. Živadinov führt weiter aus: „In Wirklichkeit hat der Messias keine Chance. Der Papst ist ein besonderer Fake-Messias. Ich weiß, wie man den Petersdom macht. Ganz einfach. Du brauchst einen Haufen Steine und einen Haufen Arbeiter und basta. Aber der Papst ist da innen-drin und schafft sich so eine besondere Stellung. Dasselbe gilt für jede ideologische Position. Die Anti-Position der Subversion ist ja ein Produkt der modernen Welt. Am Ende des Jahrhunderts schauen wir zurück und sehen: Die Nazi-Kunst ist ein Teil der modernen Kunst, Soz-Art ist ein Teil der modernen Kunst, die Subkultur ist ein Teil der modernen Kunst. Was wir in Wirklichkeit brauchen, ist eine messianische Position ohne Messias.“

In its double allusion to the Russian avant-garde's revolutionary constructivism and to the monumental Soviet failure to create a 'scientific socialism' through social engineering, *Noordung* positions itself beyond or outside Soviet reality even as it retraces a collective memory grounded in it. Živadinov's apparent madness has a method in it, especially given the Slovene theatre's peripheral relation to both Russia and the West. Instead of dismantling the bankrupt belief in a transcendent utopia, he retraces the steps of a futurist art that is now, at the dystopian moment of socialism's collapse within a European civilization littered with destroyed metaphors, a vehicle for a prospective *reconstruction of another world* – not, I presume, a return to an imaginary or mythic Slovene national consciousness. (Birringer 1996, 149f.)

5.3.4. Topos Raumfahrt/Kosmonautenmythos: Utopie als Ruine (Postutopismus) vs. prospektive Rekonstruktion der Utopie (Retroutopismus)

Mit Il'ja Kabakovs Rauminstallation *Der Mann, der in den Kosmos flog* (1988), Viktor Pelevins Roman *Omon Ra* (1991), Via Lewandowskys Installation *Last Call (Komarov Gedächtnisraum)* (1997) und dem Theaterprojekt *Ena Proti Ena (Noordung 1995-2045)* bzw. *Noordung Gravitacija Nič* (1999) des Kozmokinetični kabinet Noordung wurden in diesem Kapitel künstlerische Projekte vorgestellt, die sich alle mit dem Kosmonautenmythos bzw. dem Mythos der Weltraumfahrt auseinandersetzen. Kabakov, Pelevin und Lewandowsky stehen dabei exemplarisch für eine postutopische, das Kozmokinetični kabinet Noordung für den Übergang von einer postutopischen zu einer retroutopischen Position.

Die Vertreter des Postutopismus inszenieren dabei aus ‚post-katastrophaler‘ Perspektive den Topos Raumfahrt/Kosmonautenmythos durchgängig als vollkommen ruinöse/ruinierte Utopie. Bei Kabakov steht zwar der Flug in den Weltraum für poetische Flucht oder Verschwinden aus dem grauen und angstbesetzten sowjetischen Alltag. Der Versuch des *Manns, der in den Kosmos flog*, das strahlende Ziel der weitausgreifenden sozialistischen Kosmosutopie mit einer aus Bestandteilen des ärmlichen sozialistischen Alltags zusammengebastelten Maschine zu erreichen, die Ärmlichkeit der Ausrüstung und die zurückgelassene Verwüstung ergeben jedoch zusammen eine schwer zu überbietende Metapher für die Utopie als Ruine. Besonders Kabakovs Installation zeichnet sich im Vergleich zu den beiden anderen Vertretern des Postutopismus zusätzlich durch eine Dimension des Tragischen, vielleicht auch des Nihilistischen aus.

Auch Lewandowskys ‚pseudo-offizielle‘, mit versengten Paraphernalien angefüllte Totenkammer zeugt von einem ruinösen Zustand der Utopie: Hier wird vor allem die peinliche Gebrechlichkeit von Mensch und Maschine gezeigt. Pelevins ‚Erziehungsroman‘ *Omon Ra* rechnet auf grausame Weise mit dem Sozialistischen Realismus und der sowjetischen Realität ab. Die sowjetische Raumfahrt erweist sich hier als eine zwar kümmerliche und gebastelte, dafür aber nicht weniger tödliche Simulation. Der Sozialistische Realismus, dessen Normen auch die ‚große Erzählung‘ von der sowjetischen Raumfahrt gehorcht, wird im Roman zu einer sich selbst verwirklichenden Maschine, die ihre ästhetisch-ideologischen Normen und Postulate in die Körper von Minderjährigen einschreibt. Sinnbild der postutopischen Perspektive ist die massenhafte Fabrikation invalider Helden.

Das Kozmokinetični kabinet Noordung bzw. sein Vorläufer, das Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, stellt in seiner Entwicklung ein hybrides Bindeglied zwischen einer retro-

avantgardistischen, diskursarchäologisch orientierten Position und einer retroutopischen, eher medienarchäologisch interessierten Position dar. Während sich das Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot* besonders mit der ambivalenten Figur des Helden als einem Kreuzungspunkt avantgardistischer und totalitärer Ästhetiken befasst, es also Anschlussmöglichkeiten in den Diskursen von Avantgarde und Totalitarismus fokussiert, geht es dem Kozmokinetični kabinet Noordung nicht primär um eine Bloßstellung der sozialistischen (und damit auch der avantgardistischen) Utopie – und auch nicht primär um eine Dekonstruktion des sozialistischen Heldenbegriffes oder des Kosmonautenmythos.⁸³⁷ Das Kosmokinetische Kabinett insistiert – als ein Vertreter des Retroutopismus – vielmehr auf den noch uneingelösten Elementen der kosmistischen Utopie und kehrt an einen Punkt ‚vor der Katastrophe‘, vor der ruinösen diskursiven Verschränkung von Avantgarde und Totalitarismus zurück, um seine medienarchäologische Untersuchung von dort aus zu führen.

Post- und Retroutopismus unterscheiden sich somit durch ihre unterschiedlichen Blick- und Handlungsrichtungen auf die Utopie. Der retroutopische Fokus bzw. Blick des Kozmokinetični kabinet Noordung richtet sich von einem zeitlichen ‚vorher‘ auf das Geschehen, rollt es potentiell noch einmal neu auf (prä-katastrophale Perspektive), während die postutopische Perspektive die Geschichte aus einer Situation und einer Zeit ‚nach‘ dem Utopismus betrachtet (post-katastrophale Perspektive). Aus der postutopischen Perspektive steht der sozialistische Kosmonautenmythos für einen Endpunkt in der Entwicklung des (ursprünglich avantgardistisch-utopischen) Traums vom Fliegen – dieser wird so letztendlich mit diesem gleichgesetzt und von diesem verdeckt. Der Retroutopismus dagegen betont die avantgardistische Utopie, die er re-kapituliert und retrospektiv wieder aufnimmt, ohne diese unmittelbar (und vielleicht vorschnell) als Ruine zu inszenieren. Er wird in den beiden folgenden Kapiteln an zwei Beispielen (Vadim Fiškin, Marko Peljhan) eingehender dargestellt.

⁸³⁷ Bezeichnend ist, dass der Begriff ‚Kosmonaut‘ beim Kozmokinetični kabinet Noordung so gut wie nie auftaucht (nur einmal taucht Jurij Gagarin als direktes Bildzitat auf; vgl. Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, in: *Gledališki Festival*, Programmheft, Cankarjev Dom, Ljubljana, 1989. 36) [Abb. 66]. Die kosmische Utopie ist vielmehr eingebettet in ein breites Feld utopischer Vorstellungen.

5.4. Maschinen des Potentiellen: Über Engel, Träumer, Metaphysik und parallele Realitäten in den Arbeiten von Vadim Fiškin

– ‘volatil’ se dit d’un être qui porte des ailes; puis d’une substance qui change, vite,
vers l’état subtil;
enfin d’une apparition qui, aussitôt, disparaît. Voilà, que je sache, trois attributs
angéliques. [...]
– ... l’angélique, pour finir, [...] s’occupe à connecter les lieux vers le global.
(Michel Serres, *La Légende des Anges*)⁸³⁸

Vadim Fiškin (*1965 in Penza/UdSSR) lebt und arbeitet seit 1992 in Ljubljana. Er ist nicht nur ein Künstler, der mit vielen unterschiedlichen Medien arbeitet, ein ehemaliges Mitglied der Moskauer Gruppe Čempiony Mira (Weltmeister), sondern auch Architekt, der am Moskauer Architektur-Institut studiert hat, Bühnenbildner, „Engelforscher“, Botaniker, Spiritist, Photograph, Pyrotechniker, Ingenieur, Erfinder, Geologe, und vieles mehr. Als Bühnenbildner hat er u.a. mit den slowenischen ChoreographInnen Mateja Bučar, mit dem Kozmokinetični kabinet Noordung (NSK) und anderen zusammengearbeitet. Während des von IRWIN initiierten *Transnacionala*-Reiseprojektes⁸³⁹ (1996), an dem neben Vadim Fiškin und IRWIN auch Alexander Brener, Jurij Lejderman, Michael Benson und Eda Čufer teilnahmen, charakterisierte Brener Vadim Fiškin in einem Gespräch als „showing an awareness of the metaphysical tradition of objectness“.⁸⁴⁰ Eda Čufer beschreibt Fiškins künstlerische Arbeiten als „metaphysical embodiment expressing his ability to create an unusual and even esoteric feeling or condition“.⁸⁴¹ Und Viktor Misiano attestiert Fiškin ein auffälliges Interesse an den spirituellen Wurzeln der russischen Avantgarde: „Fishkin’s interest [lies] in the spiritual roots of Russian avant-gardism – the visionary cosmogony of Tsiolkovsky and Chizhevsky. Therefore it seems natural that he belongs to both the Moscow and the Ljubljana artistic scenes, for the themes of Utopia, cosmogony and aeronautics are inherent to many Slovene artists and producers.“⁸⁴²

Dieser „esoterische Eindruck“, von dem Brener und Čufer sprechen, entsteht vor allem dadurch, dass Vadim Fiškin in vielen seiner Arbeiten auf die Sphäre des Metaphysischen, Spirituellen, Transzendenten, manchmal sogar Übernatürlichen hinweist, die er als wichtige

⁸³⁸ Serres, Michel: *La Légende des Anges*. Paris, 1999 [1993]. 42f.

⁸³⁹ Das von IRWIN initiierte *Transnacionala*-Projekt bestand in einer einmonatigen Reise durch die USA. Vgl. die Dokumentation von Čufer, Eda (Hg.): *Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*. Ljubljana, 1999.

⁸⁴⁰ Alexander Brener: Conversation at the Grand Canyon, Arizona, July 16, 1996. In: Čufer, Eda (Hg.): *Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*. Ljubljana, 1999. 116.

⁸⁴¹ Čufer, Eda: Detonation of a Gaze. In: *Вадим Фишкин/Vadim Fishkin*. Soros Center of Contemporary Arts, Moscow/Kulturkontakt [ohne Jahr, ohne Paginierung].

⁸⁴² Misiano, Viktor: Vadim Fishkin: The Dark Side of the Earth. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Innsbruck, 2001. 88f.

Dimension des Physischen bzw. Materiellen sieht. Fiškin versucht einerseits in seinen Installationen, dieses Unsichtbare (Spirituelle, Transzendente ...) sichtbar zu machen, oder zumindest auf das Unsichtbare und seine Verbindungen zum Sichtbaren hinzuweisen. Gleichzeitig sind seine Arbeiten subtile Dekonstruktionen unserer Vorstellungen des Metaphysischen, denn sie spielen subtil mit den gängigen Bildern dessen, was allgemein für das Metaphysische gehalten wird (bzw. mit den Formen, die dieses Metaphysische oder Spirituelle in der allgemeinen Vorstellung annimmt). Fiškins Arbeiten passen sich auch formal an diese gängigen Bilder des Metaphysischen an: da dieses meist unsichtbar bleibt und ephemere und immateriell ist, sind auch die meisten von Fiškins Arbeiten ephemere, zeitbasiert und immateriell. Fiškin konstruiert (Medien)Maschinen, die Metaphysisches produzieren,⁸⁴³ oder solches zumindest kurzzeitig sichtbar machen. Fiškin zitiert diesbezüglich den französischen Schriftsteller René Daumal: „The door to the invisible must remain visible.“⁸⁴⁴

Alle diese genannten Aspekte – das Ephemere, die Immaterialität, und die Verbindungen zwischen Physischem und Metaphysischem – finden sich in Fiškins Projekt *Darkness Orbit* (1993), das aus Arbeiten bestand, die in den Galerien Guelman, Dar, Škola und 1.0 sowie im Contemporary Arts Center in Moskau installiert waren. Diese Arbeiten waren nur in den Nachtstunden von Mitternacht bis sechs Uhr morgens sicht- bzw. wahrnehmbar. Während des Tages waren in den Ausstellungsräumen die Ausstellungen der jeweiligen Galerien bzw. Institutionen zu sehen. In den Nachtstunden wurden Fiškins Projekte sicht- und hörbar. Zum Einsatz kamen Diaprojektionen (Silhouetten von Engeln und Ufos), Sound, ultraviolette Licht, Photoblitz, ein Radioempfänger und weiteres Audiomaterial. Durch Verwendung dieser nicht haptisch wahrnehmbaren ‚Immaterialien‘ betonte das Projekt die Möglichkeit einer potentiell übersinnlichen, ‚sur-realen‘ Realität. *Darkness Orbit* unterstrich, wie viele von

⁸⁴³ In dieser Eigenschaft erinnern sie an den Karburator des Prager Ingenieurs Marek in Karel Čapeks Roman *Das Absolutum oder Die Gottesfabrik* (1922), der jede Materie vollkommen verbrennt, zu einer unerschöpflichen Energiequelle wird und dabei als unerwünschtes Nebenprodukt und immateriellen Rest „ungebundenes Absolutum“, „Gott in chemisch reiner Gestalt“ produziert. Die Nebenwirkungen dieses Materie vernichtenden Karburators reichen von harmlosen Kniefällen und augenblicklicher Erleuchtung über prophetisches Reden, Levitationen und das Vollbringen von Wundern. Die Maschine, die Gott wie ein Nebenprodukt in die Welt stößt, führt schließlich in das absolute Chaos und zu einem neuen Weltkrieg. Čapek, Karel: *Das Absolutum oder Die Gottesfabrik*. [tschech. Original: *Továrna na absolutno*]. Frankfurt/Main, 1990.

⁸⁴⁴ Daumal, René: *Le Mont analogue*. Paris, 1952 (dt. *Der Analog*). Der französische Schriftsteller René Daumal (1908-1944) stand zunächst den Surrealisten, besonders R. Gilbert-Lecomte, nahe. 1930 wandte er sich jedoch von den Surrealisten ab, um seine Interessen für Hypnotismus und Okkultismus, ‚pataphysische‘, mystische und spirituelle Erfahrungen und fernöstliche Weisheit (Sanskrit) ernsthafter zu verfolgen. In den 1930er Jahren gehörte er zum Kreis um G.I. Gurdjieff. Vgl. *Literaturlexikon 20. Jahrhundert*. Hg. v. Olles, Helmut. Reinbek, 1971. Zum Verhältnis von Daumal und Gurdjieff vgl. *Gurdjieff International Review* <<http://www.gurdjieff.org/daumal.htm>>. Eine erste Biographie erschien 1999: Rosenblatt, Kathleen: *René Daumal: The Life and Work of a Mystic Guide*. New York, 1999. Vgl. dazu auch die Rezension von Davis, Erik: Mount Daumal: A review of René Daumal: *The Life and Work of a Mystic Guide*, by Kathleen Ferrick Rosenblatt. *VLS*, September, 1999 <<http://www.techgnosis.com/daumal.html>>.

Fiškins Arbeiten, die Potentialität von Raum; das Projekt verwies darauf, dass nicht nur der Realitäts- oder Wirklichkeitssinn, sondern auch Möglichkeitssinn die Wahrnehmung von Raum beeinflusst.⁸⁴⁵ Neben der Betonung der Potentialität alltäglicher Räume verwies *Darkness Orbit* jedoch auch auf die Fiktionalität des Übersinnlichen – also darauf, mit welchen Mitteln diese Potentialität imaginiert wird. Fiškin greift dafür in seinem gesamten Oeuvre auf geläufige Versatzstücke unterschiedlicher philosophischer Systeme zurück (daher die jeweils ganz unterschiedliche Bereiche bezeichnenden Begriffe des Metaphysischen, Heiligen, Unbewussten, Spirituellen oder des Unsichtbaren).

Auch in der von Vadim Fiškin initiierten Ausstellung ... *incommensurabilis* ... in der Škuc Galerija (1999) spielte, ähnlich wie in *Darkness Orbit*, der Aspekt der „Im/Materialität“ eine große Rolle.⁸⁴⁶ Die Arbeiten der teilnehmenden KünstlerInnen (Olafur Eliasson, Vadim Fiškin, Marko Peljhan, Eulalia Valldosera) waren ephemerer Natur – sie verwendeten bzw. bestanden aus Licht, Schatten, Feuer, Nebel, Wasser, elektronischem Bild etc. – und untersuchten die Trennung bzw. Verbindung zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen.⁸⁴⁷ Das Ausstellungskonzept bezog sich auf Ludwig Boltzmanns These, die besagt, dass die unsichtbaren Eigenschaften von Atomen (zum Beispiel Masse, elektrische Ladung, Struktur) die visuellen Eigenschaften von Stoffen definieren (zum Beispiel Viskosität, Wärmeleitfähigkeit und Durchdringung).

Wie in *Darkness Orbit* tauchen Engel auch auf Fiškins Photographien *Breathing* (1991) und *Orbit 2* (1993) als transparente, nur schwach erkennbare helle Formen auf. Diese beiden Arbeiten erinnern an spiritistische Photographien vom Ende des 19. Jahrhunderts, auf denen man die Geister Verstorbener oder anderer jenseitiger Wesen zu erkennen glaubte, mit denen man in einer Seance mittels eines Mediums einen Kontakt herzustellen versuchte.⁸⁴⁸ Vor allem in den monotheistischen Religionen (zum Beispiel Zoroastrier, Judentum, Christentum und Islam) sind Engel⁸⁴⁹ gutmütige geistige Wesen, Kräfte oder Prinzipien, die zwischen dem Bereich des Heiligen bzw. des Transzendenten und dem weltlichen Bereich von Zeit, Raum,

⁸⁴⁵ „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben“ (Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek, 1988. 16).

⁸⁴⁶ ... *incommensurabilis* ... Kuratiert von Gregor Podnar. Škuc Galerija, Ljubljana, 16.12.1999 – 30.1.2000.

⁸⁴⁷ Vgl. Španjol, Igor: Ritmične podobe. In: *Galerija Škuc 1999/2000*. Ljubljana, 2002. 90-93.

⁸⁴⁸ Spiritismus ist der Glaube an die Fortexistenz der Toten und die Fähigkeit der Lebenden, mit ihnen durch dafür empfängliche Medien zu kommunizieren. Die Anwesenheit von Geistern manifestiert sich im Spiritismus durch Klopfen, Tischrücken, automatisches Schreiben, Geisterstimmen und ektoplasische Materialisationen. Vgl. dazu: Carlson, Maria: *“No Religion Higher Than Truth” - A History of the Theosophical Movement in Russia 1875 - 1922*. Princeton, 1993. Bes. „Spiritualism“. 22-28.

⁸⁴⁹ Das Wort „Engel“ leitet sich ab von „angelus“ (lat.) oder „ággelos“ ab, griechisch für „Überbringer von Botschaften“ („Mittler“, „Medium“). Vergleichbare Wesen in östlichen Religionen sind die hinduistischen *Avatare* und die buddhistischen *Bodhisattvas*.

Ursache und Auswirkung vermitteln. Engel sind flüchtige Mittler zwischen dem materiell-physischen und dem geistig-metaphysischen Bereich.⁸⁵⁰

Viele der Arbeiten von Vadim Fiškin fokussieren nun diese Verbindung zwischen diesen beiden Bereichen, indem sie buchstäblich die unsichtbaren Aktivitäten von Engeln aufzeichnen. *Vertikalna Projekcija* (*Vertikale Projektion*, 1995⁸⁵¹) zum Beispiel bestand aus einem Modell der russischen Weltraumstation MIR, an welchem Fiškin Formen von Engeln befestigt hatte, so dass es so aussah, als würden diese um die Raumstation herum flattern und deren Materie bevölkern.⁸⁵² Das Objekt und Bühnenbild *Molitveni stroj* (*Gebetsmaschine*, 1993), das Fiškin für das Kozmokinetični kabinet Noordung baute, verbindet den Begriff der Maschine mit dem des Betens. Der Begriff *molitvenij stroj* verführt vielleicht dazu, ihn mit „Gebetsmühle“ zu übersetzen. Die korrekt Übersetzung lautet jedoch „Gebetsmaschine“. Es geht ausdrücklich nicht um die *Delegierung* einer Tätigkeit, sondern vielmehr dient die Maschine hier der Kontaktaufnahme zum Metaphysischen.⁸⁵³ Diese Anrufung des Metaphysischen erhält dabei fast magische Qualitäten: „Jede ausreichend weiterentwickelte Technologie ist nicht zu unterscheiden von Magie“ (Arthur C. Clarke).

Fiškin macht in seinen Arbeiten auf die unsichtbaren Verbindungen zwischen den unterschiedlichsten Phänomenen oder Punkten aufmerksam. In seiner Installation *Lighthouse* (1997) [Abb. 67] sendete er mittels eines Transmitters, den er permanent am Körper trug, seinen Herzschlag zur Wiener Sezession, wo dieser dann in der filigranen, goldblättrigen Kuppel auf dem Dach der Sezession in Lichtimpulse umgesetzt wurde. Vadim Fiškin selbst vergleicht dieses Projekt mit On Kawaras *I am still alive*.⁸⁵⁴ Seit 1970 verschickte On Kawara Telegramme an Freunde und Leute aus der Kunstszene, die nur den Satz „I am still alive“ enthielten. Diese Telegramme dokumentierten die Existenz des Künstlers über Jahre in komplett standardisierter Form. Fiškins *Lighthouse*-Projekt geht jedoch weit über On Kawaras

⁸⁵⁰ Michel Serres (1999) liest die Hierarchie der Engel des Dionysos Areopagita („De caelesti hierarchia“) als eine Medientheorie.

⁸⁵¹ Vgl. Kat. *Interregnum*, Kunsthalle Nürnberg, 1995.

⁸⁵² Gilles Deleuze spricht in *Differenz und Wiederholung* bezüglich der „gehaltvollen“ Wiederholung auch von „Seelen“, die die Materie „bevölkern“: „Die Materie wird in der Tat von derartigen Seelen bevölkert und überzogen, die ihr eine Dichte verleihen, ohne die sie auf der Oberfläche keinerlei nackte Wiederholung aufweisen würde. Und glauben wir nicht, dass die Kontraktion dem äußerlich wäre: Sie ist deren integrierender Bestandteil, sie ist deren konstitutiver Bestandteil, sie ist die Tiefe, ohne die sich an der Oberfläche nichts wiederholen würde. (Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München, 1992. 356). Vgl. in der vorliegenden Untersuchung dazu ausführlich Kapitel 4.2.2.

⁸⁵³ Einem ähnlichen Zweck dient Fiškins *Machine for catching angels* (*Maschine, um Engel zu fangen*). Nicht realisierter Entwurf. Vgl. *Вадим Фишкин/Vadim Fishkin*. Soros Center of Contemporary Arts, Moscow/ Kulturkontakt [ohne Jahr, ohne Paginierung].

⁸⁵⁴ Interview vom 18.3.2000. Vgl. Arns, Inke: Vadim Fishkin: Of Angels and Dreamers, Machines and Metaphysics [introductory text and interview]. In: Čufer, Eda/Podnar, Gregor (Hg.): *Devedeseta/ The Nineties*. Ljubljana, 2003 (im Druck) <<http://www.v2.nl/~arns/Texts/fishkin-e.html>>.

Projekt hinaus. Während dieser seine Existenz zu einem bestimmten Zeitpunkt in standardisierter, unpersönlicher Form dokumentierte, übermittelt Fiškin mit der Transmission seines Herzschlags gewissermaßen seine eigene Lebendigkeit an eine breite Öffentlichkeit im Stadtzentrum Wiens – und dies nicht nur zu einem bestimmten Zeitpunkt, sondern ununterbrochen, in Echtzeit. Der Herzschlag eines anderen Menschen, den man normalerweise nur dann hören kann, wenn man sich sehr nah bei diesem befindet, wird hier über große Distanzen gesendet und in einem urbanen Raum wahrnehmbar. Das Intime wird publik. *Lighthouse* setzt die technische Möglichkeit globaler Vernetzung zur Herstellung einer im Gegensatz zu On Kawara sehr persönlichen, fast intimen und emotionalen Kommunikation ein.



Abbildung 67:
Vadim Fiškin, *Lighthouse* (1997), Installation



Abbildung 68:
Vadim Fiškin, *What is on the other side?*, Konzept

Konzeptuell ähnlich wie *Lighthouse*, jedoch auf globalem Niveau ist Fiškins Projekt *What is on the other side?* (*Was ist auf der anderen Seite?*) angelegt, das bislang jedoch noch nicht umgesetzt worden ist. *What is on the other side?* [Abb. 68] soll den jeweiligen Antipoden, also den auf der Erdkugel jeweils genau gegenüberliegenden Punkt auf der anderen Seite der Erde im Verhältnis 1:1 sichtbar machen. An bzw. von jedem Punkt der Erde würde das Projekt also anders aussehen, denn mit jedem Ortswechsel ändern sich auch Form und Aussehen des Antipoden. *What is on the other side?* würde zum Beispiel in einem Einkaufszentrum im Zentrum von Ljubljana den Meeresboden sichtbar werden lassen, der sich genau auf der andere Seite der Erdkugel befindet. Mit dieser Abbildung eines anderen, antipodischen Ortes und dessen Eindringen in den Alltag verweist Fiškin einmal mehr auf die unvermuteten Verbindungen und Interdependenzen von Phänomenen, die zunächst unverbunden scheinen.

Hier drängt sich eine Analogie zu Velimir Chlebnikovs zwischen 1914 und 1916 verfassten *Vorschlägen*⁸⁵⁵ förmlich auf, auch wenn Fiškin sich nicht ausdrücklich auf den Dichter bezieht. Chlebnikov spricht von verschiedenen, arbeitsteiligen „Weltregierungen“, die zu unterschiedlichen, vor allem wissenschaftlichen Zwecken eingesetzt werden sollen. Aufgabe einer dieser „Weltregierungen“ soll die „Schmückung des Erdballs mit Denkmälern“ (Chlebnikov 1985, 230) sein, wobei man den Erdball wie ein „Drechsler“ bearbeiten soll: „Den Montblanc mit dem Kopf Hiawathas schmücken und die grauen Felsen Nicaraguas – mit dem Kopf von Kručonych, die Anden – mit dem Kopf Burljuks“ (ebd.). Die Standorte für diese Denkmäler sollen nach einer „Grundregel“ ausgewählt werden, in der sich Chlebnikovs Wunsch nach der Schaffung eines wahrhaft globalen Bewusstseins äußert:

Als Grundregel für ein Denkmal anerkennen, dass der Geburtsort eines Menschen und sein Denkmal an entgegengesetzten Enden der Erdachse liegen sollen. Im flachen La Manche kann ein aus dem Wasser ragendes Meeresdenkmal für Guriet el-Ajn errichtet werden, der auf dem Scheiterhaufen verbrannten Perserin. [...]

Am Hauptplatz von Washington soll das Denkmal für die ersten Märtyrer der Wissenschaft errichtet werden – die Chinesen Hi und Ho, staatlichen Himmelsbeobachtern, die wegen Zerstreuung zum Tode verurteilt wurden. Laufende und fahrende Denkmäler auf den Plattformen der Züge errichten. (ebd.)

Chlebnikov präzisiert im Folgenden diese Forderung, indem er das Bild einer hochkomplexen, interdependenten Vernetztheit aller Phänomene („Flutwellen des Meeres“) entwirft:

Das wissenschaftliche Leben der Welt in Regierungen für bestimmte wissenschaftliche Zielsetzungen einteilen (Kampf den räumlichen Regierungen). Etwa eine Regierung zur Untersuchung der Frage: gibt es eine direkte Beziehung zwischen den Menschen an zwei entgegengesetzten Enden der Erdachse, stehen ihre Stimmungen, Wünsche miteinander in Verbindung. Weint ein Mensch am Mississippi, wenn an der Volga ein Mensch lacht?

Vergleiche die Flutwellen des Meeres. Oder eine Regierung zur Erforschung der Krümmung des Erdraums. (Chlebnikov 1985, 231)

Chlebnikovs Theorie allseitiger Interdependenz erscheint wie eine frühe Antizipation der sogenannten „Chaostheorie“.⁸⁵⁶ Grundsatz dieser Theorie, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Umwälzung des wissenschaftlichen Denkens geführt hat, ist die Unvor-

⁸⁵⁵ Chlebnikov, Velimir: Vorschläge. In: Wir, die Vorsitzenden des Erdballs [1914/1916]. In: Ders. *Werke. Poesie Prosa Schriften Briefe*. Hg. v. Peter Urban. Reinbek, 1985. 227-232. Ich zitiere aus der deutschen Übersetzung von Peter Urban.

⁸⁵⁶ Die Nichtlineare Dynamik bezeichnet man häufig auch als „Chaostheorie“, weil sie eine besondere Art der zeitlichen Entwicklung von Systemen, das sogenannte gesetzmäßige Chaos, untersucht. Dabei handelt sich um Bewegungen, die wie zufällig aussehen, aber doch streng gesetzmäßig verlaufen und schon in einfachen Systemen auftreten können. In der Wissenschaft selbst ist der Name „Chaostheorie“ nicht weit verbreitet. Vgl. auch <http://nld.physik.uni-mainz.de/az_chaostheorie.htm> sowie <http://nld.physik.uni-mainz.de/az_chaos_gesetzmaessiges.htm>.

hersagbarkeit nichtlinearer (komplexer) Systeme. Mit dieser der Newtonschen Physik entgegenstehenden Theorie werden Unvorhersehbarkeit und ‚plötzliche Einbrüche‘ in Erwartetes wenn nicht berechenbar, so doch denkbar. Ein weit verbreitetes Bild für die „Chaostheorie“ ist der sogenannte „Schmetterlings-effekt“. Dieser besagt, dass der Flügelschlag eines Schmetterlings genügt, um die Wetterentwicklung auf der anderen Seite des Globus zu beeinflussen. Es wurde berechnet, dass sich die kleinen Wirbel, die beim Flügelschlag eines Schmetterlings zum Beispiel in Japan entstehen, unter geeigneten (zwar nicht sehr wahrscheinlichen, jedoch nicht unmöglichen) Bedingungen so verstärken können, dass sich das Wetter in Europa anders entwickelt, als es sich ohne die von dem Schmetterlingsflügel in Japan verursachten Wirbel entwickelt hätte.⁸⁵⁷

Chlebnikovs Interesse an Verbindungen und Interdependenzen zwischen Menschen oder Ereignissen an den zwei entgegengesetzten Enden der Erdachse, an einem globalen Bewusstsein, das er durch Errichtung von Denkmälern an den jeweils antipodischen Punkten auf der Erdoberfläche fördern wollte, zeugt, wie auch bei Fiškin, von der Überzeugung von einer potentiellen Interdependenz aller Phänomene. Chlebnikovs enthusiastische Forderung nach einer „Erforschung der Krümmung des Erdraums“ spielt dabei auf das am Beginn des 20. Jahrhunderts wiedererstarkende Interesse für nicht-euklidischer Raumkonzeptionen (Lobačevskij), n-dimensionale Geometrien und die Vierte Dimension an.⁸⁵⁸

Die Verbindung von Fiškin und Chlebnikov bleibt jedoch eine (zumindest vom Künstler selbst) unausgesprochene. Auf eine andere Figur nimmt Vadim Fiškin in vielen seiner Arbei-

⁸⁵⁷ Douglas Rushkoff überträgt dieses Bild auf die zeitgenössische Medientheorie und lokalisiert diesen Effekt bzw. die Auswirkungen dieses Effektes auch in gegenwärtigen globalen Medienereignissen: „So wie der Schmetterling in China seine Flügel bewegen und damit einen Orkan in New York auslösen kann, kann ein winziges kulturelles Ereignis, wenn es in der Datensphäre iteriert wird, einen kulturellen Sturm auslösen. Rodney King war ein solcher Schmetterling. Die zweiminütige, verrauschte Videoaufzeichnung seiner Festnahme wurde im Medienkosmos rückgekoppelt und iteriert und rief eins der gewalttätigsten Ereignisse in der jüngsten Geschichte unserer Nation hervor“ (Rushkoff, Douglas: *Media Virus. Hidden Agendas in Popular Culture*. New York, 1996).

⁸⁵⁸ Der russische Mathematiker Nikolaj Ivanovič Lobačevskij (1792-1856) arbeitete unabhängig von C.F. Gauß und F. Bolyai über nicht-euklidische Geometrie. Er wird an verschiedenen Stellen von Chlebnikov erwähnt, so zum Beispiel in Chlebnikov, Velimir: Truba Marsian. In: Ders.: *Tvorenija* [1986]. RBV. Versiya 1.4 ot 23 sentjabrja 2000 g. <<http://www.rvb.ru:8090/hlebnikov/tekst/06teor/258.htm>>. Zur nicht-euklidischen und n-dimensionalen Geometrie vgl. Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983 (hier bes. Kap. 1 „The Nineteenth Century Background“, 3-43). Die Prinzipien einer konsistenten nicht-euklidischen Geometrie wurden in den 1820er Jahren formuliert, die ersten größeren Diskussionen um die n-dimensionale Geometrie (bzw. den ‚Hyperraum‘) in den 1840er Jahren geführt. Ab den 1870er Jahren wurden diese Ideen (bes. die der ‚Vierten Dimension‘) zunehmend populärer und beeinflussten in entscheidendem Maße auch die Entstehung der abstrakten bzw. gegenstandslosen Kunst. Henderson stellt dieses Verhältnis in ihrer brillanten Untersuchung von 1983 dar. Zum Verhältnis von Malevič und Chlebnikov zu Lobačevskij vgl. auch (allerdings nicht so überzeugend) Crone, Rainer: Zum Suprematismus: Kazimir Malewitsch, Velimir Chlebnikov und Nikolaj Lobatschewskij. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XV. Köln, 1978. 157 ff.

ten dagegen expliziten Bezug: auf Aleksandr Čiževskij⁸⁵⁹ (1897-1964), einen russischen Biophysiker, Weltraumexperten, Historiker, kosmistischen Maler und Dichter, der die (zu seiner Zeit vieldiskutierte) Theorie des Einflusses kosmischer Faktoren (kosmische Strahlung und periodische Sonnenfleckenaktivität) auf das Verhalten organisierter Menschenmassen und auf den historischen Prozess im allgemeinen weiterentwickelte. Diese „Heliobiologie“ postuliert ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen biologischen und sozialen Prozessen auf der Erde und den Aktivitäten der Sonne. Michael Hagemester schreibt zu dieser Theorie:

Chizhevsky's assertion of a causal relationship between the eleven-year cycle in the appearance of sunspots and the intensity of social unrest, wars, revolutions, and even epidemics shows obvious connections with astrology and the occult fascination with prophesy. (Hagemester 1997, 196).⁸⁶⁰

So war zum Beispiel die Tanzperformance *Dependance* (1997), eine Zusammenarbeit zwischen Mateja Bučar (Choreographie, Tanz), Vadim Fiškin (Bühnenbild) und Marko Košnik (Musik) Aleksandr Čiževskij gewidmet. Sie fand an zwei Orten gleichzeitig statt: auf einer speziell konstruierten Bühne in Ljubljana und einer zweiten, baugleichen Bühne im Centro Cultural de Belem in Lissabon, Portugal. Beide Bühnen bestanden jeweils aus einer vertikalen, mit leuchtenden Glühbirnen bedeckten (Rück-)Wand und einem vor dieser Wand aufgehängten und durch mehrere gespannte Drahtseile in (,schwebender') Position gehaltenen Objekt, dessen Form an Malevičs Planiten erinnerte. Die Lichtintensität der Glühbirnen entsprach dem der Sonnenaktivität am 7. Februar 1997, dem 100. Geburtstag von Aleksandr Čiževskij. Der Rhythmus des Lichtes auf der Bühne in Ljubljana wurde durch den Herzschlag des ,antipodischen' Tänzers in der zeitgleich stattfindenden Performance von Paula Masson in Lissabon bestimmt. Umgekehrt steuerte der Herzschlag des Performers in Ljubljana die Geschwindigkeit, Rhythmik und Regelmäßigkeit des Aufleuchtens und Verlöschen der Glühbirnen in Lissabon. Ziel dieses (Bio-)Feedback-Systems war es, ein Verständnis für die Interdependenz, also den Zusammenhang und die Verbundenheit zwischen weit voneinander entfernten und scheinbar unverbundenen Dingen zu entwickeln. Durch diese Bewusstmachung der eigenen Abhängigkeit von äußeren Faktoren sollte jeder der Tänzer in gewisser

⁸⁵⁹ Vgl. Hagemester, Michael: Russian Cosmism in the 1920s and today. In: Rosenthal, Bernice Glatzer (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York, 1997. 185-202. Hier: 196.

⁸⁶⁰ Vgl. zu Aleksandr Čiževskij: Čiževskij, A.L.: *Fizičeskie faktory istoričeskogo processa*. (1924) Kaluga, 1992; Ders.: *Zemnoe echo solnečnych bur'*. Moskva, 1976; Ders.: *Kosmičeskij pul's žizni: Zemlja v ob'jatijach solntsa. Geliotaraksija*. Moskva, 1995; Ders.: *Vsja žizn'*. Moskva, 1974; Jagodinskij, V.N.: *Aleksandr Leonidovič Čiževskij, 1897-1964*. Moskva, 1987.

Weise frei werden von totaler (weil meist unbewusst bleibender) Kontrolle von Außen. Jedes der ‚kommunizierenden Gefäße‘ „to an extent became free to depend on itself.“⁸⁶¹

Auch Vadim Fiškins neues Projekt *Sun_Stop* (2003) [Abb. 69] ist Aleksandr Čiževskij gewidmet. Gleichzeitig stellt es jedoch eine ironische Umkehrung des futuristischen *Sieges über die Sonne* dar. Das Projekt sieht eine Live-Übertragung des Bildes der Sonne von verschiedenen, um den Globus herum in den verschiedenen Zeitzonen positionierten Kameras vor. Während das Live-Bild jede Stunde von einer anderen Kamera abgenommen wird (der Standort der Kamera wird unten im Bild eingeblendet), bleibt die Position der Sonne im gesendeten Bild jedoch gleich. Explizites Ziel dieser Arbeit ist es, „die Sonne am gleichen Fleck zu halten“.⁸⁶²

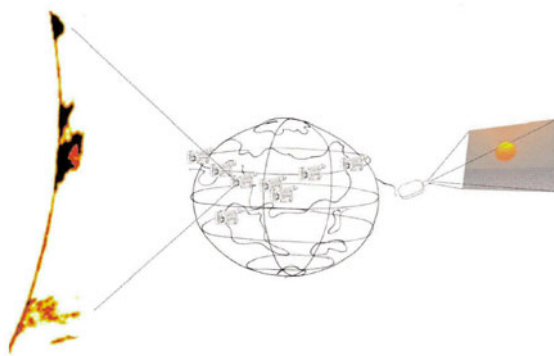


Abbildung 69:
Vadim Fiškin, *Sun_Stop* (2003), Konzept

Vadim Fiškin spielt in seinen Arbeiten nicht nur auf Kazimir Malevič und Aleksandr Čiževskij an, sondern er ist gleichsam fasziniert von „Träumern“, von den paraphilosophischen und pseudowissenschaftlichen Diskursen russischer „Privatdenker“. In einem Interview erklärt er:

I am still very obsessed with the special Russian type of dreamer from the end of the 19th century, beginning of the 20th century. These were people who were amateurs in philosophy but who considered themselves to be thinkers. In fact, they were dreamers. I like the notions of ‚dreamer‘ and ‚thinker‘, and I really think that this belongs to art, and to my way of thinking about art. Maybe I just don’t know another tradition – this tradition is very much rooted in the Russian tradition. We never had great Russian philosophers, but, let’s say: we had some thinkers, like Fedorov, or Tsiolkovsky, and so on. Probably I feel closer to this because this way of amateurish dreamer is fascinating and close to art. At the moment I am reading a book by a French writer, René Daumal, called *Le Mont Analogue*. It is based on the personal obsession of the main character in the book who is a typical dreamer, in fact. One statement is: ‚The only

⁸⁶¹ Arns, Inke: Machines of Potentiality: About Angels, Metaphysics, and Parallel Realities in Vadim Fishkin's Works. In: *ArtMargins*. 2.12.2002 <<http://www.artmargins.com/content/feature/arns2.html>>.

⁸⁶² Fiškin, Vadim: *Sun_Stop*. Konzept, 2003. E-Mail von Vadim Fiškin an die Verfasserin, 21.1.2003.

thing I can do is to invent things. Making inventions is not paid very well. But I cannot do anything else.’ He does not mean some economical or some technical invention. He is talking about dreaming.⁸⁶³

Die russische Geschichte ist voll von solchen exzentrischen Träumern – ganz zu schweigen von dem vielleicht bekanntesten, dem „Träumer im Kreml“, wie H.G. Wells den Revolutionsführer Lenin titulierte, nachdem er ihn 1920 in Moskau besucht hatte.⁸⁶⁴ Diese Träumer zeichnen sich dadurch aus, dass sich in ihren Konzepten und Entwürfen rationale, wissenschaftliche Ideen mit exzentrischen, esoterischen oder auch irrationalistischen Konzepten verbinden. Fiškin selbst interessiert dabei nicht so sehr der visionäre inhaltliche Aspekt der Konzepte solcher Träumer, sondern vielmehr die individuelle Obsession oder auch die Besessenheit, die diese Träumer dazu bringt, ihre exzessiven, technologische und esoterische Ideen kombinierenden Phantasien zu entwickeln – und ansatzweise auch zu verwirklichen. Fiškin ist fasziniert von der Figur des absurdistischen ‚Privatdenkers‘, des erfolglosen Erfinders und des (genialen) Dilettanten und von dessen paraphilosophischen und pseudowissenschaftlichen Diskursen.⁸⁶⁵ Neben dem bereits genannten Aleksandr Čiževskij und Kazimir Malevič gehören zu diesen obsessiven metaphysischen ‚Amateur‘-Wissenschaftlern auch Konstantin Ciolkovskij (1857-1935), Raketenentwickler und Verfasser Wissenschaftlicher Phantastik, sowie Vladimir Vernadskij (1863-1945), der anhand der Arbeiten von Edouard Le Roy und Pierre Teilhard de Chardin ein ganz eigenes Konzept der Noosphäre⁸⁶⁶ entwickelte, die er als neues, durch bewusste menschliche Aktivität erreichtes Stadium der Evolution ansah (vgl. Hagemester 1997, 200). Neben in der Tradition des russischen Kosmismus stehenden Denkern⁸⁶⁷ gehören auch Theoretiker der Vierten Dimension (G.I. Gurdjieff,⁸⁶⁸ Petr Demjanovič

⁸⁶³ Fiškin, Vadim. In: Arns, Inke: Vadim Fishkin: Of Angels and Dreamers, Machines and Metaphysics (einleitender Text und Interview, März 2000). In: Čufer, Eda/Podnar, Gregor (Hg.): *Devedeseta/ The Nineties*. Ljubljana, 2003 (im Druck).

⁸⁶⁴ Wells, H.G.: The Dreamer in the Kremlin. In: Ders: *Russia in the Shadows*. New York, 1921. 145-168. Über die Elektrifizierung Russlands schreibt Wells: „Lenin, who like a good orthodox Marxist denounces all ‘Utopians’, has succumbed at last to a Utopia, the Utopia of the electricians.” (158f.).

⁸⁶⁵ Vgl. zu diesen paraphilosophischen und pseudowissenschaftlichen Diskursen im Kontext der historischen Avantgarde: Hansen-Löve, Aage: Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBĚRIU). In: *Poetica*, Bd. 28, 1994. 308-373. Hier 310.

⁸⁶⁶ Der Begriff der „Noosphäre“ (von grch. *noein*, ‚denken‘) wurde in den 1920er Jahren von dem französischen Mathematiker und Bergsonianer Edouard Le Roy (1870-1954) geprägt und später von Pierre Teilhard de Chardin (1881-1951) popularisiert.

⁸⁶⁷ Nikolaj Fedorov, Autor der *Filosofija obščego dela* (etwa *Philosophie der gemeinsamen Sache*, 1906/1913) gilt als Begründer dieser Tradition. Dem russischen, stark esoterischen Kosmismus gelten Konstantin Ciolkovskij, Vladimir Vernadskij und Aleksandr Čiževskij – also Personen bzw. Wissenschaftler, auf die sich Fiškin bezieht – als Hauptvertreter einer russischen Tradition ‚kosmischen Denkens‘ im 20. Jahrhundert. Ciolkovskij, der ‚Exzentriker von Kaluga‘ (*kalužskij čudak*), wird in diesen Kreisen oft als Schüler von Fedorov bezeichnet. Allerdings zeigt Hagemester, dass Ciolkovskijs „rather primitive philosophical views obviously have very little in common with Fedorov’s.” (Hagemester 1997, 196f.). Vgl. auch Hagemester, Michael: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München, 1989.

Uspenskij⁸⁶⁹) und visionäre Ingenieure wie Nikola Tesla und Herman Potočnik Noordung⁸⁷⁰ in diese Kategorie.

Seit 1998 baut Vadim Fiškin – diesmal ganz Ingenieur – ausgetüftelte Maschinen zur Herstellung ephemerer phantastischer Situationen: Die Installationen *Dedicated...* (1998) und *Snow Show* (2000) produzieren auf Knopfdruck ein dem jeweiligen Betrachter gewidmetes Feuerwerk bzw. einen künstlichen Schneefall. Mit *Ognegraf* (*Feuerschreiber*, 2000) und *Kaplegraf* (*Tropfenschreiber*, 2001) hat Fiškin poetische Maschinen entwickelt, die Signale unterschiedlicher Quellen in eine ‚Sprache‘ wandelt, die aus Feuer- bzw. Wassertropfen besteht. *Dedicated...* (1998) besteht zunächst aus einem fast leeren und dunklen Galerieraum, in dessen Mitte sich ein angestrahlter Sockel mit einem roten Knopf befindet. Die Anweisungen lauten: „Press the button“, „tell your name“ und „wait“. Nach einigen Sekunden erklingt eine Ansage: „This exhibition is dedicated to...“, die durch die Stimme des Besuchers vervollständigt wird: „...Inke Arns“. Es bleibt zu diesem Zeitpunkt jedoch noch unklar, welche Ausstellung gemeint ist, und warum diese der Besucherin gewidmet sein soll. Diese ist zu Recht leicht irritiert. Im nächsten Moment beginnt jedoch an der gegenüberliegenden Wand ein echtes chinesisches Feuerwerk, das komplizierte geometrische Feuermuster an die Wand zeichnet und dort dunkle Rauchspuren hinterlässt – und so den/die Betrachter/in überwältigt. Die anfängliche Irritation wird zur Freude, wenn der/die Besucher/in realisiert, dass diese einmalige, nicht reproduzierbare Ausstellung nur ihm/ihr gewidmet ist. In der Installation *Snow Show* (2000) wird das Feuerwerk durch das von Musik begleitete langsame Rieseln von

⁸⁶⁸ Zu Gurdjieff vgl.: Gordon, Mel: *Songs from the Museum of the Future. Russian Sound Creation (1910-1930)*. In: Kahn, Douglas/Whitehead, Gregory (Hg.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avantgarde*. Cambridge/Mass. und London, 1992. 197-243. Gordon schreibt: „What distinguished Gurdjieff [1872-1949] from the common variety religious charlatan or itinerant showman was his ability to transform his striking (and often contradictory) occult beliefs into modern scientific language and concrete artistic practice.“ (199). Pjotr’ Demjanovič Uspenskij war vor der Revolution einer seiner Schüler. Gurdjieff verfolgte die Idee einer „objektiven Kunst“ bzw. einer „objektiven Musik“: „Gurdjieff expounded on the ‚inner octaves‘ in the musical scale that correspond to organs in the body and planets in the solar system and on breathing techniques whose rhythms mathematically correlate to occult patterns on Persian and Bukharan carpets or the lives of near-eastern saints“ (200). Gordon vergleicht Gurdjieffs „Innere Oktaven“ mit ähnlichen Systemen, die zur selben Zeit von Aleksandr Skrjabin (System synästhetischer Entsprechungen von Musik und Farbe), Nikolaj Kulbin (Entsprechungen von Klang und Farbe) und Velimir Chlebnikov („Sternensprache“) entwickelt wurden.

⁸⁶⁹ Uspenskij, Petr Demjanovič: *Četvertoe izmerenie: Opyt issledovanija oblasti neizmerimago* [dt.: *Die Vierte Dimension: Ein Experiment in der Untersuchung des Bereichs des Unmessbaren*]. St. Petersburg, 1909; Ders.: *Tertium Organum: Ključ k zagadkam mira* [dt.: *Tertium Organum: Schlüssel zu den Rätseln der Welt*]. St. Petersburg, 1911. Vgl. zur Vierten Dimension auch Kap. 2 der vorliegenden Arbeit.

⁸⁷⁰ Noordung, Herman: *Das Problem der Befahrung des Weltraums*. Wien, 1993. Vgl. zu Noordung ausführlich Kap. 5.3. der vorliegenden Arbeit.

Kunstschnee ersetzt. Der Prozess der Benennung lässt so einen Traum wahr werden, oder, in Fiškins Worten: „If you want something you have to name it.“⁸⁷¹

Bei *Ognegraf* (Feuerschreiber, 2000) handelt es sich um eine Maschine, die Daten aus unterschiedlichen Quellen in eine ‚Sprache‘ übersetzt, die aus Tropfen einer brennenden Substanz besteht (bzw. bei *Kaplegraf*, 2001, in Wassertropfen). Der an der Decke befestigte *Ognegraf* produziert ‚Feuertropfen‘, die in verschiedenen Rhythmen von der Zimmerdecke auf den Boden fallen und ganz unterschiedliche Intensitäten und Farbigkeiten annehmen können. Fiškin stellt eine bewusste Analogie her zwischen den maschinell erzeugten ‚Feuertropfen‘ und dem Phänomen von Sternschnuppen, deren Anblick, so sagt es die Überlieferung, demjenigen, der sie erblickt, einen Wunsch erfüllt. Während der Ausstellung von *Ognegraf* in der Privatwohnung der beiden Zagreber Künstler Vlasta Delimar und Vlado Martek sagte Fiškin über den ‚Feuerschreiber‘:

Children often daydream about catching a falling star. Dolina [Delimar and Martek's daughter] will be able to watch falling stars from her bed... In a way, this will be a dream come true... For me, this is a sort of vertical link between children's imagination and dreams on the one hand and the sky on the other. A very physical link, for each drop produces light, from top to bottom, yet this link only exists for very personal reasons.⁸⁷²

Während die Verwirklichung von Utopien im Laufe des 20. Jahrhunderts fast ausnahmslos in Totalitarismen jeglicher Art endete, ist das durch Fiškins ingenieurtechnische Maschinenkunst ermöglichte Wahrwerden von Tagträumen eine ganz andere Sache. Zum einen sind es bei ihm nicht die großen gesellschaftlichen oder auch technologischen Utopien, sondern eher die privaten, intimen Wünsche und Träume, die zur Umsetzung kommen. Zum anderen sind die Mittel, derer er sich bedient, betont einfach: Er verwendet billiges, ja fast armes Material, um diese intimen Wünsche als betont gebastelte Utopien zu realisieren.

Fiškin ist jedoch nicht nur Ingenieur, sondern auch Kartograph imaginärer, utopischer Orte: Sein *Dictionary of Imaginary Places* (1999/2000)⁸⁷³ [Abb. 70] ist, so Gregor Podnar, nicht nur ein „Reiseführer durch die Welt des Scheins“, sondern auch ein „sorgfältig hinzugefügter Ort der Imagination, den [der Künstler] der schriftlichen Vorlage abtrotzt.“⁸⁷⁴ Auf einem

⁸⁷¹ Vgl. die Ausstellung *dictionary of imaginary places – Vadim Fiškin (Ljubljana), Guia Rigvava (Munich)*. Kuratiert von Gregor Podnar. Škuc Gallerija, Ljubljana, 3.2. - 8.3.2002 <<http://www.skuc-galerija.si>>.

⁸⁷² Vadim Fiškin, in: 'Fire-Dropper for One Use Only', interview with Vadim Fishkin by Nada Beroš, 4 Feb. 2000. In: *Vadim Fishkin: Vatrograf/Fire-Dropper. Vadim Fishkin u Stanu Umjetnika Vlaste Delimar i Vlade Marteka*. Zagreb, 23.2.-25.2.2000, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2000.

⁸⁷³ Bezieht sich auf das gleichnamige Buch von Manguel, Alberto/Guadalupi, Gianni: *The Dictionary of Imaginary Places*. New York, (1980) 1999.

⁸⁷⁴ Podnar, Gregor: VULGATA - Kunst aus Slowenien. In: *Vulgata. Kunst aus Slowenien*. Kat. Hg. v. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin, 2001. 6-35. Hier: 27.

Flachbildschirm werden Frequenzwellen sichtbar, die erzeugt werden, wenn zwei unterschiedliche Stimmen – eine verzerrte dunkle und eine nervöse hellere – eigenartig geheimnisumwitterte Ortsnamen und Länder-bezeichnungen artikulieren, die uns aus der Literaturgeschichte vertraut sind (oder auch nicht). Auf einer neben dem Flachbildschirm angebrachten Stereographie, einem aus mehreren Bildern zusammengesetzten Fixierbild, das in seiner Wirkung einem Hologramm ähnelt, ist ein schwebender Heißluftballon in einer Tropfsteinhöhle zu sehen. Es bleibt ungewiss, ob es sich hierbei um einen bildgewordenen Tagtraum handelt, eine Simulation oder um ein Objekt von einem der seltsamen Orte, die von den beiden Stimmen wiedergegeben werden.⁸⁷⁵



Abbildung 70:
Vadim Fiškin, *Dictionary of Imaginary Places*
(1999/2000), Installation

Folgt man Gregor Podnar, so hat man es in dieser Arbeit, wie auch in anderen Arbeiten von Fiškin, zum Beispiel in *What is on the other Side?*, mit der Bewusstmachung latenter Vorstellungen, Ideen und Wünsche zu tun. In Freuds *Traumdeutung* heißt es, dass die latenten Traumgedanken „unserem nicht bewusst gewordenen Denken [angehören], aus dem durch eine gewisse Umsetzung auch die bewussten Gedanken hervorgehen.“⁸⁷⁶ Die Traumarbeit wandelt durch Verdichtung und Verschiebung die aus Tagesresten, Kindheitserinnerungen, Körperempfindungen gebildeten latenten Traumgedanken in einen manifesten Trauminhalt um, welcher sich in Form eines notwendigerweise lückenhaften, trügerischen und knappen Rebus äußert. Die Traumarbeit wirkt somit entstellend, denn die manifeste Erzählung in Form eines Bilderrätsels ist im Vergleich mit den latenten Inhalten lakonisch; sie stellt eine abge-

⁸⁷⁵ Es handelt sich bei diesem Bild um die Aufnahme eines echten Heißluftballons in einer echten Tropfsteinhöhle. Das Projekt hatte den Titel „Air Balloon in the Cave“ und fand anlässlich der Performance *Die Traumdeutung* in der Tropfsteinhöhle Postojnska Jama, SMG, statt. Pilot des Heißluftballons war Avi Šorn. Vgl. Podnar 2001, 28, sowie Fiškin in einer persönlichen e-mail an die Autorin, 10.7.2000.

⁸⁷⁶ Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. London, 1942. Bde. II/III. 510f.

kürzte Übersetzung der latenten Traumgedanken dar. Analog dazu ließe sich sagen, dass Fiškins Arbeiten (hier besonders *What is on the Other Side?* und *Dictionary of Imaginary Places*) Bilderrätseln gleichen, die eben jenes Latente in konkrete Bilder(rätsel) überträgt und somit zu Bewusstsein bringt: „Wenn dieses Latente, jedoch bewusst gewordene Denken auf die soziale symbolische Struktur übertragen wird, und Fiškin vollzieht diesen Vermittlungsakt, indem er den Ballon als real (gewordenen) Traum darbietet, gelangen Utopien in den Bereich der Wirklichkeit“ (Podnar 2001, 27).

Analog zu Walter Benjamins Definition des Optisch-Unbewussten⁸⁷⁷ könnte man Vadim Fiškins Arbeiten vielleicht als Untersuchungen des „Utopisch-Unbewussten“ bzw. eines unbewussten Utopischen bezeichnen, die sich der Herstellung wahrnehmbarer Interfaces für ein unintelligibles, nicht wahrnehmbares Unsichtbares widmen. Sein Interesse an den spirituellen Wurzeln der russischen Avantgarde, sein Interesse an den Themen Utopie, Kosmogonie und Raumfahrt verbindet ihn auch mit Vertretern der slowenischen Kunst-, Theater- und Performanceszene wie Marko Peljhan und Dragan Živadinov bzw. dem Kozmokinetični kabinet Noordung. Allerdings steht bei Vadim Fiškin im Unterschied zu den genannten Künstlern die *Privatisierung des Utopischen* und seine *Individualisierung* im Vordergrund.

⁸⁷⁷ Walter Benjamin definierte das Optisch-Unbewusste in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* als eine unbewusste visuelle Dimension der materiellen Welt, die normalerweise vom gesellschaftlichen Bewusstsein des Menschen herausgefiltert wird und somit unsichtbar bleibt, die aber durch den Einsatz mechanischer Aufnahmetechniken (Photographie und Film: Zeitlupen, Vergrößerungen) sichtbar gemacht werden kann: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, dass einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse“ (Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main 1977. 50).

5.5. Faktur und Interface: Chlebnikov, Tesla und der himmlische Datenverkehr in den Arbeiten von Marko Peljhan

„Die Zeit Tatlins-Chlebnikovs liegt noch irgendwo in der Zukunft. Wenn sie jedoch kommt, dann wird man sich noch oft an diese zwei Abende erinnern. Man wird sich die Köpfe heiß reden, um herauszufinden, wie es denn wirklich gewesen ist; den Restaurateuren aber werden nicht allein die Sterne zujubeln.“⁸⁷⁸
(Nikolaj Punin)

„Die Welt ist heute zu gefährlich für alles, was nicht utopisch ist.“⁸⁷⁹
(Buckminster Fuller)

Marko Peljhan (*1969 in Nova Gorica, Jugoslawien) studierte Theater- und Radioregie an der AGRFT Ljubljana und bezog sich schon in seiner Abschlussarbeit, der Theaterperformance *Marinetti:Chlebnikov. Tristosedemnajst A Tišina Ka /vasil'ev/* (*Marinetti:Chlebnikov. Dreihundertsiebzig A Stille Ka /vasil'ev/*),⁸⁸⁰ die zum 70. Todestag von Velimir Chlebnikov im Juni 1992 in Ljubljana uraufgeführt wurde, auf die historische Avantgarde bzw. den italienischen und den russischen Futurismus, und hier insbesondere auf Chlebnikov.⁸⁸¹ In fast allen Arbeiten, die er seither entwickelt hat, setzt er sich intensiv mit den Texten und Entwürfen des russischen Futuristen auseinander,⁸⁸² so z.B. in den verschiedenen „Ebenen“ oder „Oberflächen“ des Projekts *LADOMIR-ΦAKTYPA* (1994-1997) sowie in der daraus entstandenen mobilen Forschungsstation *makrolab* (1997-2007), die erstmals auf der documenta X (1997) gezeigt wurde. Zentral sind für Peljhan u.a. Velimir Chlebnikovs Texte *Lebedija budućego* (*Lebedija der Zukunft*, 1915), *Truba marsian* (*Trompete der Marsianer*, 1914/1916), *Radio budućego* (*Radio der Zukunft*, 1921) sowie die ‚sverchpovesti‘ *Ladomir* (*Ladomir*, 1920) und *Zangezi* (*Zangezi*, 1922). Ein weiterer wichtiger ‚vergessener Pionier‘, auf den sich Peljhan bezieht, ist Nikola Tesla. Viele der in Zusammenarbeit mit Carsten Nicolai seit 1997 entstan-

⁸⁷⁸ Nikolaj Punin über die von Tatlin inszenierte Aufführung von Chlebnikovs *Zangezi* am 9. und 11. Mai 1923. In: Punin, Nikolaj: *Zangezi*. In: *Žizn' iskusstva*. Nr. 20, 1923. 12. Zit. n. Kovtun, Jevgenij F.: *Zangezi. Die Russische Avantgarde. Chlebnikov und seine Maler*. Zürich, 1993. 102.

⁸⁷⁹ Peljhan benutzt dieses Zitat von Buckminster Fuller aus den 1950er Jahren in einem Interview 1998. Baumgärtel/Telepolis 1998, Nürnberg 1999. Zitat auch in: Čufer, Eda: Pogovor z Markom Peljhanom [An Interview with Marko Peljhan]. In: *Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost* [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art: Geopolitics and Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 1999. 64-69. „The world is now too dangerous for anything less than utopia!“

⁸⁸⁰ Vgl. das Programmheft zu *Marinetti:Chlebnikov. Tristosedemnajst A Tišina Ka /vasil'ev/*. AGRFT/LGL, Ljubljana, 1992. Der Titel bezieht sich auf ein in diesem Heft abgedruckten Foto, das Marinetti und Chlebnikov beim Fechtkampf zeigt (1914?).

⁸⁸¹ Bereits während seines Studiums inszenierte er *Aristarch Lentulov: Nebesni svod 1915-1989* (*Aristarch Letulov: Das Himmelsgewölbe 1915-1989*). Der bildende Künstler Aristarch Lentulov (1882-1943) war u.a. Mitbegründer der Künstlergruppe Bubnovyj valet (Karobube) und entwarf in den 1920er Jahren Bühnenbilder für verschiedene Theaterregisseure, u.a. Aleksandr Tairov.

⁸⁸² Vgl. dazu auch einige Arbeiten von Vadim Fiškin im Kapitel 5.4. der vorliegenden Arbeit.

denen gemeinsamen Performances und Installationen sind diesem Ingenieur-Erfinder gewidmet (z.B. *Wardencllyffe Situation*, 1997) und testen und kartographieren in experimenteller Weise das elektromagnetische Spektrum bzw. das immaterielle Territorium der Signale (Radiowellen und andere drahtlose Kommunikationsnetze). Außerdem finden sich in Peljhans Arbeiten Verweise und Bezüge auf die Situationistische Internationale (z.B. in der GPS-gestützten psycho-geographischen Performance *UCOG-144*,⁸⁸³ Ljubljana 1996), auf Stanislaw Lems bzw. Andrej Tarkovskijs spirituelles Weltraum-Epos *Solaris (polar)*,⁸⁸⁴ Tokyo 2000) sowie, damit verbunden, auf das Thema der Weltraumfahrt allgemein. Marko Peljhan und sein Projekt Atol waren z.B. im Dezember 1999 maßgeblich für die Organisation und Durchführung des Parabelfluges *Biomehanika Noordung* des Kozmokinetični kabinet Noordung in der Nähe von Moskau verantwortlich (vgl. Kap. 5.3.).

Erstaunlich ist, dass es trotz der geradezu ins Auge springenden, fast obsessiven Auseinandersetzung Peljhans mit der historischen Avantgarde und insbesondere Velimir Chlebnikov in fast allen seinen künstlerischen und technologisch-infrastrukturellen Projekten bislang keinen einzigen Text zu diesem Thema, geschweige denn eine Erwähnung dieses historischen Rückbezuges gibt. Dies mag an der mangelnden Bekanntheit Chlebnikovs (oder Peljhans) im internationalen Kunstkontext liegen. Es kann aber auch an der paradoxen und für die meisten unerwarteten Verschränkung von zukunfts zugewandter (medien-)technologischer Avanciertheit und historischem Rückblick liegen, die für retroutopische Positionen typisch ist. Die Arbeiten des slowenischen Künstlers Marko Peljhan verkörpern vielleicht am deutlichsten, was ich in dieser Arbeit mit dem Begriff des Retroutopismus zu fassen versuche.

Es handelt sich bei Peljhans Installationen in den meisten Fällen um auf den ersten Blick pragmatisch anmutende technische Geräte, die wenig Aufschluss über ihre Verwendung geben und auch zunächst wenig offensichtliche Verbindungen zur historischen Avantgarde

⁸⁸³ *UCOG-144 (Urban Colonization and Orientation Gear 144)*. Ljubljana, 28.2.1996 - September 1996. Vgl. Peljhan, Marko - Projekt Atol: U-COG-144. In: *Urbanaria. Prvi del/part one*. Kat. Ljubljana, 1994. [ohne Paginierung]. Vgl. auch Jeffs, Nikolai/Peljhan, Marko: Self-Cancellation as Artistic Consummation: Urban Colonisation, Dialogisation, Reclamation, Conceptualisation (Interview). In: *UCOG-144 LJU: Dokumenti-spisi-pravila uporabe*. Ljubljana, 1996.

⁸⁸⁴ Nicolai, Carsten/Peljhan, Marko: *polar* (2000). Canon ArtLab, Tokyo. *polar* bezog sich auf Stanislaw Lems Science Fiction *Solaris* (1961), der 1972 von Andrej Tarkovskij verfilmt worden war. Der Planet Solaris ist mit einem Ozean denkender Substanz bedeckt, der die Emotionen, Wünsche, Gedanken und Erinnerungen des Menschen reflektiert und materialisiert, und so das Reale an sich produziert. Vgl. auch Žižek, Slavoj: The Thing from Inner Space. In: *ArtMargins*, 1 April 1999 <<http://www.artmargins.com/content/feature/zizek1.html>>. *polar* war die erste größere Installation, die Nicolai und Peljhan gemeinsam erarbeitet haben. Bis dahin hatten sie nur Performances zusammen gemacht, u.a. *Wardencllyffe Situation No.1* (documenta X, 1997), *Wardencllyffe Situation No. 2* (ostranenie 1997, Bauhaus Dessau), *solar* (Ars Electronica, Linz 1998).

aufweisen. Die Installation *TRT-97*⁸⁸⁵ (Tactical Radio Toolkit, 1997), die als Einführung in Peljhans Arbeiten dienen soll, besteht z.B. aus einem Glaskasten mit drei Objekten. Das erste ist ein tragbarer CD-Player, auf dem die CD *Signal Territory No.1* läuft. Diese Komposition enthält Aufnahmen, die Peljhan und sein Team während der *documenta X* in Kassel im Sommer 1997 in der mobilen Forschungsstation *makrolab* aufgenommen hatten. *makrolab* war als autonome Forschungs-, Arbeits- und Wohneinheit außerhalb Kassels aufgebaut worden und kartographierte mit Hilfe von Parabolantennen und anderen Empfangsgeräten das „Territorium der Signale“,⁸⁸⁶ also alle Arten von Kommunikationen (Radiowellen), die am Himmel über Kassel stattfanden. Um Zugang zu dieser Sphäre immaterieller Informationen zu bekommen, brauchen wir ein System spezieller Interfaces oder Oberflächen, welche die immateriellen, für die menschlichen Sinnesorgane unsichtbaren Daten- und Kommunikationsräume in für die menschlichen Sinnesorgane wahrnehmbare Informationen umwandeln. Daher handelt es sich beim zweiten Objekt von *TRT-97* um ein Radiogerät, eine Maschine, die als Interface dient, durch das wir Verbindung zu dieser „körperlosen und unverorteten Welt der Signale“ (Zabel 1999, 159) aufnehmen können.



Abbildung 71:
Marko Peljhan, *Sky Area* (1999), Installation

Die von Peljhan für die Ausstellung *Connected Cities* entwickelte Installation *Sky Area* (1999) [Abb. 71] visualisierte z.B. mit Hilfe des von der Deutschen Flugsicherung (DFS) entwickelten Statistik- und Analysesystems STANLY in Echtzeit die Flugverkehrslage über Norddeutschland und dem Ruhrgebiet und spielte – ebenfalls in Echtzeit – die Gespräche zwischen Fluglotsen und Piloten in den Ausstellungsraum ein. Die Installation enthüllte „die

⁸⁸⁵ Vgl. den Ausstellungskatalog *Rewind to the Future*. Hg. v. Pohlen, Annelie/Unnützer, Petra/ Eckhardt, Jo. Kat. Bonn/Berlin, 1999/2000.

⁸⁸⁶ Zabel, Igor: Die immaterielle Welt der Signale. In: *connected cities. Kunstprozesse im urbanen Netz*. Hg. v. Dinkla, Söke/Brockhaus, Christoph. Duisburg, 1999. 156-163, hier: 160.

unsichtbare Welt der Himmelsverbindungen und Menschen in den Maschinen über uns [...], die sich, sofern sie nicht durch technologische Hilfsmittel verfolgt wird, uns nur als Muster weißer Kondensationsstreifen an einem klaren Tage zeigt.“⁸⁸⁷ Beim dritten Objekt von *TRT-97* handelt es sich schließlich um ein Buch, Sun Tzus *Die Kunst des Krieges*. Die dreiteilige Installation ist laut Peljhan so entworfen, dass „der Betrachter/Hörer anhält und den Resultaten des Gebrauchs und der Materialimplementation in Fach zwei und drei zuhört.“⁸⁸⁸ Diese drei Gegenstände fassen zugleich die Hauptthemen von Peljhans Arbeiten zusammen: das immaterielle „Territorium der Signale“ und der Datenkommunikation, das Interface (hier als bloßer physischer Gegenstand präsent) und eine klassische Abhandlung über die Regeln der Strategie und Kriegsführung.

Materielle und immaterielle Raumordnung: zwei verzahnte Realitätsordnungen

Marko Peljhan setzt sich in seinen Arbeiten insbesondere mit der bereits erwähnten immateriellen Raumordnung auseinander, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewonnen hat – angefangen von den Aktivitäten der frühen Radiopioniere bis hin zu globaler Satellitenkommunikation und dem Internet.⁸⁸⁹ Diese immaterielle ist dabei immer weniger von der materiellen Raumordnung zu trennen: Es handelt sich hier um eine „Welt der [...] Informationen, Richtungen und Ströme, die sich über unsere Köpfe ausbreitet, unsere ‚materielle‘ Realität umgibt und sich mit ihr vermischt“ (Zabel 1999, 160). Peljhans gesamte Arbeit ist geprägt von einer

fascination with the fact that in addition to our material, visible territory, there exists an invisible, in one sense a non-material territory of information, messages and communication; the latter stretches over, complements and intrudes into the material territory, yet it is a world that has its own special characteristics and laws.⁸⁹⁰

Befasst man sich, wie Peljhan, mit diesen immateriellen Datenräumen, muss man sich notwendigerweise auch mit den politischen, ökonomischen und militärischen Machtstrukturen auseinandersetzen, die diese strukturieren. Zabel vermutet meiner Einschätzung nach zu Recht, dass Peljhans Ausgangspunkt keine bewusst politische Haltung war, sondern sich

⁸⁸⁷ Peljhan in *connected cities* 1999, 158.

⁸⁸⁸ Peljhan, Marko. In: *Rewind to the Future*. Hg. v. Pohlen, Annelie/Unnützer, Petra/Eckhardt, Jo. Kat. Bonn/Berlin, 1999/2000. 192.

⁸⁸⁹ Die materielle oder territoriale Raumordnung wird bereits durch die Einführung des Mediums Telegrafie Ende des 18. Jahrhunderts tiefgreifend verändert. Vgl. dazu u.a. Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, 2002.

⁸⁹⁰ Zabel, Igor: Umetnost, moč in javnost. Model Makrolab [Art, Power and the Public. Makrolab Model]. In: *M'ars. Časopis Moderne galerije Ljubljana*. Jg. IX, 1997, Nr. 3-4. 1-8. Hier: 7.

vielmehr aus einer Faszination angesichts der Möglichkeiten globaler Echtzeit-Kommunikation und ubiquitärer Tele-Präsenz speiste, deren Realisierung mittels neuer, meist aus militärischer Entwicklung stammender Technologien und Medien heute möglich scheint.⁸⁹¹ Genau an diesem Punkt schlägt jedoch bei Peljhan die reine Faszination in eine bewusste Umgangsweise mit diesen von unterschiedlichen Machtinteressen geprägten Räumen um.

Besonders mit seiner mobilen Forschungsstation *makrolab* (seit 1997) sucht Marko Peljhan nach technischen, aber auch juristischen Möglichkeiten eines wirksamen Widerstands gegen diese unsichtbaren, ubiquitären Machtstrukturen. Ein erster, in seiner politischen Bedeutung nicht zu unterschätzender Schritt ist die Sichtbarmachung dieser unsichtbaren, den elektronischen Raum durchziehenden und strukturierenden, politischen, zunehmend aber auch privatwirtschaftlich überformten Vektoren bzw. „Immaterialien“,⁸⁹² die letztlich wieder auf den ‚realen‘ Raum zurückwirken. Peljhan geht es mit seinem *makrolab* darum, diese Strukturen der *Transparenz* zu entreißen.⁸⁹³ Während der Begriff im alltäglichen Verständnis eigentlich für Übersichtlichkeit, Klarheit und für Kontrollierbarkeit durch Einsehbarkeit steht, bedeutet Transparenz in der Informatik das genaue Gegenteil, nämlich Durchsichtigkeit, Unsichtbarkeit und *Information Hiding*. Ist ein System (z.B. eine Oberfläche oder ein Graphical User Interface [GUI]) ‚transparent‘, so bedeutet das, dass der Benutzer es nicht bemerkt, nichts von seiner Funktionsweise mitbekommt. Während dieses *Information Hiding* im Sinne einer Komplexitätsreduktion in vielen Fällen sinnvoll ist, kann es den Benutzer jedoch zugleich in einer falschen Sicherheit wiegen, denn es suggeriert durch seine Unsichtbarkeit eine direkte

⁸⁹¹ Was könnte, so fragt Zabel, in der Tat „faszinierender sein als die Tatsache, dass man von seiner eigenen Position [...] aus einen anderen, Tausende von Meilen entfernten Ort erreichen kann, vielleicht sogar die Besatzung der Raumstation Mir [...]?“ Was könnte verlockender sein als die „Idee, zum Forscher zu werden und dieses unsichtbare Territorium von Botschaften, Flugkorridoren, den Richtungen von Vogelflügen, meteorologischen Mustern zu untersuchen und vielleicht zu karto-graphieren?“ (Zabel 1999, 162).

⁸⁹² Jean-Francois Lyotard organisierte 1985 die wichtige Ausstellung *Les Immatériaux* im Centre Pompidou in Paris. Vgl. Lyotard, Jean-Francois, u.a.: *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin, 1985. Lyotard setzt den Begriff des ›Immaterial‹ nicht mit ›immateriell‹ (= Gegensatz von Materie) gleich, sondern bezeichnet damit neuartige Erweiterungen der Materie, die sich einem direkten menschlichen Zugang verschließen: „Die gute alte Materie selbst erreicht uns am Ende als etwas, das in komplizierte Formeln aufgelöst und wieder zusammengesetzt worden ist. Die Wirklichkeit besteht aus Elementen, die von Strukturgesetzen (Matrizes) in nicht mehr menschlichen Raum- und Zeitmaßstäben organisiert werden.“ (Lyotard 1985, 11).

⁸⁹³ Dies ist auch das Ziel einiger netzaktivistischer Projekte, die sich Ende der 1990er Jahre mit den Strukturen des Internet auseinandersetzen. KünstlerInnen und NetzaktivistInnen machen mit teils spektakulären Projekten auf die Existenz dieser umkämpften Datensphäre aufmerksam (z.B. in der *Toywar*-Kampagne), bauen private ECHELON-Systeme (*Makrolab*), entwickeln Werkzeuge zur Verwischung der eigenen Spuren im Internet (*Tracenoizer* von LAN) und thematisieren die zunehmende Einschränkung des öffentlichen Raumes durch Privatisierung von Telekommunikationsinfrastrukturen (Knowbotic Research). Vgl. Arns, Inke: *Netzkulturen im postoptischen Zeitalter*. Vortrag auf der Konferenz *SchnittStellen*, 1. Basler Kongress für Medienwissenschaft, Basel, 20.-23. Juni 2002 <<http://www.mewi.unibas.ch/schnittstellen/index.html>>; Arns, Inke: *Art Will Be Code, Or It Will Not Be: Medien- und Netzkunst im postoptischen Zeitalter*. Vortrag auf der Konferenz *Save Privacy*, Heinrich-Böll-Stiftung, Berlin, 8.6.2002 <<http://www.saveprivacy.org/>>; Arns, Inke: *Netzkulturen*. Hamburg, 2002.

Sicht auf etwas, eine durch nichts gestörte Transparenz, an die zu glauben natürlich Unsinn wäre: „Far from being a transparent window into the data inside a computer, the interface brings with it strong messages of its own.“⁸⁹⁴ Um diese *message* sichtbar zu machen, gilt es, die Aufmerksamkeit auf die ‚Fensterscheibe‘ selbst zu lenken. So, wie sich durchsichtige Glasfronten von Gebäuden auf Knopfdruck in milchige, halbtransparente Flächen verwandeln, auf die dann per Rückprojektion Bilder projiziert werden können,⁸⁹⁵ so gilt es auch informationstechnische, postoptische Strukturen der *Transparenz* zu entreißen.⁸⁹⁶ In den Kommunikationsnetzen ginge es analog dazu darum, die Strukturen ökonomischer, politischer, gesellschaftlicher Machtverteilungen opak werden zu lassen und so sichtbar zu machen.⁸⁹⁷

Eine zentrale Strategie, derer sich Marko Peljhan und andere MedienkünstlerInnen bedienen, besteht in der Schaffung und Entwicklung wahrnehmbarer, haptisch-visueller Oberflächen und Interfaces, die normalerweise nicht wahrnehmbare Datenströme und -strukturen sichtbar machen und z.B. in Form statischer oder dynamischer Karto- oder Topographien visualisieren. Diese performativen Informationsströme und Programmiercodes,⁸⁹⁸ haben unmittelbare, auch politische Auswirkungen auf die virtuellen Räume, in denen wir uns zunehmend bewegen: Sie mobilisieren bzw. immobilisieren ihre Benutzer. Man kann daher von einem postoptischen Zeitalter sprechen, in dem der Code – den man in Anlehnung an Walter Benjamin auch als „Postoptisch-Unbewusstes“ bezeichnen könnte – zum „Gesetz“ wird.⁸⁹⁹ Analog zu Benjamins Begriff des „Optisch-Unbewussten“⁹⁰⁰ könnte man heute

⁸⁹⁴ Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge/Mass., 2001. 65.

⁸⁹⁵ Zu besichtigen z.B. auf der Fassade der ehemaligen VEAG-, heute Vattenfall-Zentrale in der Chausseest. in Berlin-Mitte.

⁸⁹⁶ Den (nicht unproblematischen) Begriff des „Postoptischen“ habe ich in kritischer Auseinandersetzung mit dem Konzept der Ausstellung *ctrl space* (2000) am ZKM in Karlsruhe entwickelt. Von der Ausstellung wurde suggeriert, dass Überwachung heutzutage nur stattfinden würde, wenn eine Kamera anwesend sei. Der Begriff des „Postoptischen“ bezeichnet dagegen all die digitalen Datenströme und (programmierten) Kommunikationsstrukturen, die mindestens ebenso gut zu überwachen sind, aber nur zu einem kleinen Teil aus visuellen Informationen bestehen.

⁸⁹⁷ Es geht letztendlich um die Rückführung des informatisch definierten Begriffs der Transparenz (=Durchsichtigkeit des Interface, *Information Hiding*) in seine ursprüngliche Bedeutung von Übersichtlichkeit, Klarheit und Kontrollierbarkeit durch Einsehbarkeit. Vgl. Arns, Inke: Netzkulturen im postoptischen Zeitalter. Vortrag auf der Konferenz *SchnittStellen*, 1. Basler Kongress für Medienwissenschaft, Basel, 20.-23. Juni 2002.

⁸⁹⁸ Vgl. Arns, Inke: Texte, die (sich) bewegen: Zur Performativität von Programmiercodes in der Netzkunst. Vortrag auf der *Kinetographien*-Konferenz, Europäische Akademie Berlin, 23. - 25. Oktober 2001 <<http://www.v2.nl/~arns/Lecture/performativ-code.html>> [unveröffentlichtes Typoskript].

⁸⁹⁹ Lessig, Lawrence: *Code and other Laws of Cyberspace*. New York, 1999; Lessig, Lawrence: Die Architektur der Kontrolle: Internet und Macht. In: *Transit*, 28.10.2000 <<http://www.eurozine.com/online/partner/austria/transit/issues/2000-01-gs-lessig.html>>.

⁹⁰⁰ Das wichtige an Benjamins Konzeption des „Optisch-Unbewussten“ ist, dass es die Möglichkeit eines ‚unpersönlichen‘, ‚entpsychologisierten‘ Unbewussten aufzeigt. Vgl. Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main, 1977. 50). Ausführlicher zu Benjamin vgl. Kapitel 5.4. in dieser Arbeit.

vielleicht im Computer von der Existenz eines normalerweise durch die grafischen („transparenten“) Oberflächen verdeckten „Postoptisch-Unbewussten“ sprechen, das es mittels einer geeigneten Apparatur sichtbar zu machen gilt.⁹⁰¹ Dieses „Postoptisch-Unbewusste“ ist, analog zu Freuds Tiefenmodell des Unbewussten, als der den Oberflächen zugrundeliegende (für das menschliche Auge meist unsichtbare) Programmiercode zu verstehen, der als codierte Performativität, als algorithmischer Genotext und Tiefenstruktur eben jene für uns sichtbaren Oberflächen generiert, dabei aber selbst unsichtbar bleibt.⁹⁰²

Diese Datensphäre des „Postoptisch-Unbewussten“ gilt es mittels einer geeigneten Apparatur sichtbar zu machen. Hier kommen in Peljhans Arbeiten nun der physische Körper und der reale Raum ins Spiel. Genau dieser Raum, so kritisierte Peljhan in seinem Vortrag auf der documenta X (1997), sei im Laufe des 20. Jahrhunderts und im Zuge von Industrialisierung und Globalisierung durch ein Regime der Zeit abgeschafft worden.⁹⁰³ Gegen diese Reduzierung des Raumes, die Peljhan und mit ihm auch Zabel als „ideologisches Projekt der Machtzentren“ (Zabel 1999, 161) begreift, wendet sich Peljhan in seinen Projekten. Hier spielt, ganz im Gegensatz zu denjenigen (Medien-)Theorien, die das Verschwinden des Körpers verkünden, der Aspekt der „realen körperlichen Präsenz an einem bestimmten Ort eine wichtige Rolle“ (Zabel 1999, 159). Der Datenfluss und die ihn territorialisierenden Machtstrukturen können nicht aus der Perspektive des Datenflusses selber, sondern nur von einem widerständigen und ‚langsamen‘ Ort, einer konkreten geografischen Position außerhalb des Datenflusses selbst mit Hilfe von Faktur und Interface sichtbar gemacht werden.

Faktur und Interface: *LADOMIR-ΦAKTYPA (LADOMIR-FAKTURA)*

Zu diesem Zweck gründete Marko Peljhan 1992 das Projekt Atol. Lisa Haskell schreibt dazu 1997: „[Peljhan] has spent the past five years, together with a team of young Slovenian hackers, bedroom engineers and radio hams, creating errant offspring of the military-industrial complex.“ (Haskell 1997). Hauptziel dieser gemeinnützigen Organisation ist die Förderung von interdisziplinären, die Bereiche von Kunst und Wissenschaft verbindenden Untersuchungen, um „eine neue Ebene des Dialogs zwischen diesen Bereichen herzustellen“.

⁹⁰¹ Einschränkung muss man sagen, dass Benjamins „Optisch-Unbewusstes“ Phänomene unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle bezeichnet, die von dieser zwecks Komplexitätsreduktion ausgeblendet werden müssen. Das heutige „Postoptisch-Unbewusste“ bezeichnet jedoch Programmiercodes, die bewusst verborgen werden, sei es zum Zwecke der Komplexitätsreduktion oder aber zu Zwecken der Schließung und Privatisierung.

⁹⁰² Vgl. Arns, Inke: Texte, die (sich) bewegen: Zur Performativität von Programmiercodes in der Netzkunst. Vortrag auf der *Kinetographien*-Konferenz, Europäische Akademie Berlin, 23. - 25. Oktober 2001 <<http://www.v2.nl/~arns/Lecture/performativ-code.html>>.

⁹⁰³ Vgl. Peljhan, Marko: makrolab | lecture 310897. the makrolab lecture in the 100 days program, documenta X, Kassel, 31.08.1997 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/marko.html>>.

len.⁹⁰⁴ Die Schwerpunkte des Projekts Atol liegen auf der „Erforschung von grundlegenden darstellerischen Beziehungen (Form-Zeit, Person-Raum, Zeit-Raum) und auf der Suche nach einer Definition von utopischen gesellschaftlichen Bedingungen.“ (ebd.). Seit 1994 ist das Projekt *LADOMIR-ΦAKTYPA* Teil dieser Untersuchungen.⁹⁰⁵ Im Rahmen von *LADOMIR-ΦAKTYPA* werden Experimente zu Psychoakustik, Akustik, Sonnen- und Windenergie sowie energiesparenden Systemen, zu Träumen, Kriegsstrategien, gesellschaftlichen Evolutionssystemen, Kommunikationssystemen und Sprache durchgeführt.⁹⁰⁶ Diese unterschiedlichen Bereiche werden, so Peljhan, zu einem „integrierten Kunstwerk“ verknüpft, das sich durch sogenannte „Oberflächen“ oder „Ebenen“ in Zeit und Raum entfaltet. Bei *LADOMIR-ΦAKTYPA: First surface – Microlab* (Video, 1995) handelt es sich um eine Visualisierung von Wassily Kandinskys *Bildern einer Ausstellung*, einem der ersten abstrakten Theaterstücke, das 1928 am Bauhaus Dessau erstmals zur Aufführung gekommen war.⁹⁰⁷ *LADOMIR-ΦAKTYPA: Second surface – We were expecting you!* war der Titel einer zwölfstündigen Performance, die die Unmöglichkeit der Etablierung eines Kontaktes mit einem geschlossenen System demonstrierte.⁹⁰⁸ Die vierte Oberfläche, zeitlich realisiert vor der dritten, war die Performance *LADOMIR-ΦAKTYPA: Fourth Surface – the surface of contact!*, die 1996 im Cankarjev Dom in Ljubljana stattfand. Mit der dritten, 1997 realisierten Oberfläche *makrolab* (s.u.) wurde das Projekt *LADOMIR-ΦAKTYPA* abgeschlossen.

LADOMIR-ΦAKTYPA bezieht sich, so Peljhan, auf „die aus den Werken Velimir Chlebnikovs gewonnenen Erkenntnisse, seine mathematischen Arbeiten über Zeit und Geschichte als auch seine Sprachforschung [...] sowie seine Gedichte und literarischen Werke.“⁹⁰⁹ *LADOMIR-ΦAKTYPA* besteht – in Anlehnung an Chlebnikovs „sverchpovest“ („Überpoem“) *Zangezi* – aus vier zeitlich aufeinander folgenden „Ebenen“ oder „Oberflächen“.⁹¹⁰ Der Titel des Projekts enthält sowohl eine direkte Anspielung auf Chlebnikovs 1920 veröffentlichtes Poem *Ladomir*, das nach Chlebnikov das universelle Reich der Zukunft beschreibt,⁹¹¹ als auch

⁹⁰⁴ Peljhan, Marko: Projekt Atol. In: *ostranenie* 95. 2. Internationales Video-Forum an der Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau, 1995. 324.

⁹⁰⁵ 1995 in Zusammenhang mit der Arbeit an *LADOMIR-ΦAKTYPA* (seit 1994): Gründung von PACT (Projekt Atol Communication Technologies), der für die technologische Umsetzung verantwortlichen Einheit.

⁹⁰⁶ Vgl. Peljhan. In: *ostranenie* 1995, 324.

⁹⁰⁷ *LADOMIR-ΦAKTYPA: First surface – Microlab* (Video, 17:38 min., 1995). Dokumentiert in: Kat. *ostranenie* 1995, 322f.

⁹⁰⁸ *LADOMIR-ΦAKTYPA: Second surface – We were expecting you!* Performance im Rahmen von „The Incident“, Belluard-Bollwerk, 1995, Fribourg (CH). „Kommunikations-Schlafen“ vom 13.7.1995, 22:30 Uhr - 14.7.1995, 6:43 Uhr. Dokumentiert in: Badovinac, Zdenka (Hg.): *Body and the East*. Ljubljana, 1998. 182f.

⁹⁰⁹ Vgl. Peljhan. In: Kat. *ostranenie* 1995, 324. Vgl. Zum Rückbezug auf Chlebnikov auch einige Arbeiten von Vadim Fiškin in Kapitel 5.4. der vorliegenden Arbeit.

⁹¹⁰ Russ. *ploskost'*. *Zangezi* setzt sich aus zwanzig Ebenen (*ploskosti*) zusammen.

⁹¹¹ Die Bezeichnung setzt sich zusammen aus „lad“ (altruss. für Harmonie, Lebewesen) und „mir“ (Frieden, Welt, Universum). „both these parts are conjoined by the vowel O, for which Hlebnikov has devised the

einen Hinweis auf eines der zentralen Verfahren, das die russischen Formalisten beschrieben haben: die *faktura* (Faktur). Peljhan selbst benutzt den formalistischen Begriff der Faktur „as a technical designation of the method of work, which is struggling to give a sensorial and tactile quality to abstract elements in art and science.“⁹¹² Mit dem *makrolab* (1997), der dritten Oberfläche der *LADOMIR-ΦAKTYPA*, nimmt diese Faktur zu ersten Mal Form an: hier bezeichnet sie eine Methode, mittels welcher Peljhan taktile, sinnlich wahrnehmbare Oberflächen für unsichtbare, von immateriellen Datenströmen durchzogene Kommunikationsräume schafft. Im Folgenden sollen daher die formalistischen Begriffe der *faktura* und der *poverchnost'* (Oberfläche) mit dem des Interface in Verbindung gebracht werden.

Der Begriff der ‚Faktur‘ bzw. ‚Gemachtheit‘ bezeichnet, so Hansen-Löve, die „Gesamtheit all jener materiellen und plastischen Eigenschaften der Bildoberfläche (*poverchnost'*), die im Kubofuturismus den Raum nicht mehr mimetisch simuliert, sondern zu einem selbstwertigen, dreidimensionalen Objekt („Relief“) der haptischen Wahrnehmung (Tastempfindung) verdinglicht ist.“⁹¹³ Die historische Avantgarde, insbesondere der vorrevolutionäre russische Futurismus, zielte auf eine Beseitigung des Illusionismus in der Malerei (bzw. der Literatur), auf die Abschaffung des Verweis- und somit des Zeichencharakters des Bildes und des Wortes. Der auf seine reine Materialität reduzierte, nicht-abbildende und radikal desemiotisierte Malerei- bzw. Wort-Gegenstand gewann so als „selbstwertiges Wort“ (*samovitoje slovo*) in den Augen der Konstruktivisten an Realität. Diese radikale Desemiotisierung führte zu einem gesteigerten Materialempfinden (*oščuščenie materiala*) und einer erhöhten Aufmerksamkeit für die „Gemachtheit“ des „dinglichen Artefakts“. Die Faktur, die Il'ja Zdanevič als „Oberflächenzustand der Bildfläche“⁹¹⁴ und Vladimir Markov als „Materialgeräusch“ oder „Rauschen“ bezeichnete,⁹¹⁵ erzeugt erstens ein gesteigertes „Materialempfinden“ (*oščuščenie materiala*) und somit eine Intensivierung der sensuellen Wahrnehmung allgemein, zweitens aber einen Verfremdungseffekt der „Entblößung“ bzw. „Bloßlegung“ (*obnaženie*), der die gesamte Struktur des Kunstwerks zum Gegenstand der Reflexion macht (vgl. Hansen-Löve 1989, 213).

meaning of THE LETTER THAT INCREASES SIZE.” (Peljhan, Marko: *makrolab* | lecture 310897. the *makrolab* lecture in the 100 days program, documenta X, Kassel, 31.08.1997 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/marko.html>>.).

⁹¹² Peljhan, Marko: Information on Pact, Collaborators and Projekt Atol. In: Projekt Atol (Hg.): *LADOMIR-ΦAKTYPA: Četrta površina – površina stika! Ritmično-scenska podoba. Materiali [LADOMIR-ΦAKTYPA: Fourth surface - the surface of contact! Rhythmical-scenic structure. Writings]*. Ljubljana, 1996. 16.

⁹¹³ Hansen-Löve, Aage: Faktur/Gemachtheit. In: *Glossarium der russischen Avantgarde*. Hg. v. Flaker, Aleksandar. Wien/Graz, 1989. 212-219. Hier 212.

⁹¹⁴ Zdanevič, Il'ja: *Nat. Gončarova. M. Larionov*. Moskva, 1913. Zit. nach Hansen-Löve 1989, 212.

⁹¹⁵ Markov, Vladimir: *Principy tvorčestva v plastičeskich iskusstvach. Faktura. [Prinzipien des Schaffens in den plastischen Künsten. Die Faktur]*. Petersburg, 1914. Zit. nach Hansen-Löve 1989, 213.

Hier ist nun der Zusammenhang zwischen der fakturierten, „sprechenden“ Oberfläche (Markov 1914) und dem Konzept des (technisch-künstlerischen) Interface bzw. der Schnittstelle von Interesse, wie er von Marko Peljhan in seinem *makrolab* entwickelt wird. Beide – die Faktur und das *makrolab*-Interface – verunmöglichen, so meine These, Transparenz, Durchsichtigkeit (*prozračnost*), oder Unsichtbarkeit, indem sie Transparentes sichtbar machen. Während nämlich der transparente, illusionserzeugende Farbauftrag der akademischen Malerei dem „Verbergen des Verfahrens, der Materialität“ (*skrytie priema, skrytie material'nosti*) und damit einer Reduktion der Zeichen-Struktur zu einem bloßen „Mittel zum Zweck“ der Referenzerzeugung entspricht (vgl. Hansen-Löve 1989, 214), implizieren die übereinander geschichteten, collagierten (kubo-)futuristischen „Oberflächen“ (*poverchnosti*) jeweils eine *eigene*, auf sich selbst verweisende Referenz.⁹¹⁶ „Die gesamte Arbeit des Künstlers – des Dichters wie des Malers – reduziert sich in erster Linie darauf,“ schrieb daher Viktor Šklovskij 1923, „ein kontinuierliches, an jeder Stelle fühlbares Ding (*vešč*) zu schaffen, ein ‚fakturiertes‘ Ding (*fakturnaja vešč*).“⁹¹⁷ Ein solches „an jeder Stelle fühlbares“, „fakturiertes Ding“ lässt transparente Schichten und unsichtbare Strukturen opak werden. Eine solche Faktur ist vielleicht im Zeitalter der informatisch geprägten Räume und sich sinnlicher Wahrnehmung entziehender Signale die einzige Möglichkeit, Signale eines Systems in für ein anderes System interpretierbare Signale zu übersetzen.⁹¹⁸ Ein solches ‚fakturiertes Interface‘ betont jedoch im Gegensatz zum herkömmlichen Verständnis des technischen Begriffs des Interface nicht den Aspekt der Funktionalität (der dem Begriff der ‚Automatisierung‘ bei Šklovskij entsprechen würde), sondern es schafft Widerstände für das Auge und die anderen menschlichen Sinne. Damit entspricht es dem formalistischen Verfahren der erschwerten Form und der Verfremdung, mittels derer die Kunst, so Šklovskij, die Automatisierung der Wahrnehmung durchbricht.⁹¹⁹ Diese Bewegung der Entautomatisierung führt, so ließe sich an Šklovskij anschließend sagen, nicht nur vom Wiedererkennen zum Sehen,

⁹¹⁶ Hansen-Löve verweist hier auf I. Aksenovs Begriff „Verfahren der gleitenden Fläche“ (*priem skol'zjaščej ploskosti*). Aksenov, I.A.: *Pikasso i okrestnosti*. Moskva, 1917. Zit. nach Hansen-Löve 1989, 213.

⁹¹⁷ Šklovskij, Viktor: O fature i kontr-rel'efach [Über Faktur und Contr-Reliefs]. In: *Žižn' iskusstva*, Nr. 587. 1923. Zit. nach Hansen-Löve 1989, 214.

⁹¹⁸ Dies entspricht einer ganz allgemeinen Definition des Begriffs ‚Interface‘ (‚Schnittstelle‘). Der American National Standard for Telecommunications definiert ‚Interface‘ folgendermaßen: „1. In a system, a shared boundary, *i.e.*, the boundary between two subsystems or two devices. 2. A shared boundary between two functional units, defined by specific attributes, such as functional characteristics, common physical interconnection characteristics, and signal characteristics. 3. A point of communication between two or more processes, persons, or other physical entities. 4. A point of interconnection between user terminal equipment and commercial communications facilities.“ In: American National Standard for Telecommunications: *Telecom Glossary 2000* <<http://www.atis.org/tg2k/>>.

⁹¹⁹ Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. München, 1967.

sondern auch von einem Zustand der Transparenz hin zu einer fakturierten Sichtbarkeit und einer sinnlichen Erfahrbarkeit eigentlich unintelligibler Datenräume.

LADOMIR-ΦAKTYPA: Third Surface – makrolab (1997-2007)

Ist das, was Ihr da macht, legal?
Peljhan: Es ist experimentell.⁹²⁰
(Peljhan 1998)



Abbildung 14:
Marko Peljhan, *makrolab* (1997-2007),
mobile Forschungsstation in Australien 2000

Erst im vierten und letzten Teil von *LADOMIR-ΦAKTYPA*, der *Third Surface – makrolab* (1997-2007), wurde ein solches fakturiertes Interface, wie ich es oben beschrieben habe, in Form der mobilen Forschungsstation *makrolab* sichtbar [Abb. 14].⁹²¹ Sie wurde erstmals zur documenta X 1997 in Kassel aufgebaut, operierte Anfang 2000 an der Westküste Australiens und im Frühsommer 2002 in Schottland. Beim *makrolab* handelt es sich um eine autonome Forschungs-, Arbeits- und Wohneinheit, vom Aussehen her einem *Skylab* nicht unähnlich. Graham Mann, einer der Besucher im *makrolab II* auf Rottneest Island vor der Westküste Australiens, beschreibt es folgendermaßen:

Makrolab II is a Gibsonesque hexagonal prism bristling with antennae and weather instruments. It was shipped onto the island in a Seatainer, then plugged into communications networks and satellite links. It produces its own power, recycles its water, and supports a crew of up to seven. [...] Like a spaceship, it needs to support its occupants without drawing on the local, ubiquitous, market-oriented, oversupply of consumer goods. It moves to different locations to sample different weather patterns, animal movements and datascares which Earth has to offer.⁹²²

⁹²⁰ Peljhan, Marko. In: Baumgärtel 1999, 138.

⁹²¹ *makrolab* <<http://makrolab.ljudmila.org>>.

⁹²² Mann, Graham. In: Bruce Sterling. A Visit to the Makrolab. In: *Nettime*, 21.4.2000 <<http://www.nettime.org>>.

Sie kartografiert mit Hilfe von allerlei technischem Gerät die „Topographie der Signale“⁹²³ im gesamten elektromagnetischen Spektrum – als eine Art privates ECHELON-System.⁹²⁴ Es ist ausgerüstet mit Sende- und Empfangsantennen,⁹²⁵ die verschiedene Signalbereiche erfassen und dort zirkulierende Datenströme aufzeichnen können. Diese Datenströme enthalten Informationen aus den unterschiedlichsten Quellen: aus privaten Telefongesprächen, satellitengesteuerten Navigationssystemen und militärischen und wirtschaftlichen Kommunikationen. Neben der Telekommunikation kartografiert das Projekt außerdem auch diverse natürliche Phänomene:

[T]his is the territory through which phone conversations, faxes, radio and TV programs, and reports transmitted over satellites and space probes flow. In short, this is a world in which ordinary phone conversations intermingle with strategic debates between corporations or military headquarters, and with atmospheric phenomena, meteorological shifts and paths of bird migrations. (Zabel 1997, 7).

In Kassel klinkte sich das *makrolab* in Telefonate und andere Arten von Kommunikationen ein, die in dieser Zeit über internationale INMARSAT-Telekommunikationssatelliten liefen. Der amerikanische Künstler Brian Springer, der einige Zeit im *makrolab* arbeitete, schrieb später: „Wir näherten uns dem Himmel über dem Lutterberg als einer lebendigen Bücherei ... aus deren Regalen uns Stimmen, Bilder und Datenkommunikation entgegenströmten.“⁹²⁶ Untersucht wurde zum Beispiel, so Marko Peljhan, wer die INMARSAT-Satelliten zu welchen Zwecken benutzte, „wie bestimmte Machtstrukturen [...] sich der Technologie bedienen und was da verborgen wird“ (Peljhan), und auch die Anfälligkeit privater Telekommunikation.⁹²⁷ Das Makrolab ist in diesem Sinne zugleich opake Faktur und Interface zu ‚abstrakten‘

⁹²³ Daniels, Dieter: Text zu Marko Peljhan. In: *cITy. Internationaler Medienkunstpreis 2000*. Südwestrundfunk Baden Baden, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2000. 94-97. Hier: 95.

⁹²⁴ „What makrolab does, is basically using the principle of ECHELON.“ (Peljhan, Marko: makrolab | lecture 310897. the makrolab lecture in the 100 days program, documenta X, Kassel, 31.08.1997 1997). ECHELON ist ein von der amerikanischen National Security Agency (NSA) betriebenes weltweit operierendes elektronisches System zum Abhören kommerzieller Telekommunikationssatelliten. Es wird von den Vereinigten Staaten vor allem für die Überwachung nichtmilitärischer Ziele – Regierungen, Organisationen oder Firmen außerhalb der USA – u.a. für Wirtschaftsspionage eingesetzt. Vgl. Schröm, Oliver: Verrat unter Freunden. Wie die NSA, Amerikas größter und verschwiegenster Geheimdienst, deutsche Firmen ausspioniert und dabei einen Milliarden Schaden anrichtet. In: *Die Zeit*, 30.9.1999, S. 13ff.

⁹²⁵ Das makrolab verfügt über „access to a wide spectrum of short wave, L-Band, and mobile radio frequencies, tele-printer and satellite telephone systems (INMARSAT), Internet and satellite video transmissions.“ (Birringer, Johannes: MAKROLAB - A Heterotopia. In: *Performing Arts Journal*, Herbst 1998 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/heterotopia.htm>>).

⁹²⁶ Springer, Brian. In: Baumgärtel, Tilman: Kunst als Lauschangriff. Ein Gespräch mit Marko Peljhan über dessen Projekt Makrolab. In: *Telepolis*, 6.10.1998 <<http://www.heise.de/tp/deutsch/special/info/6299/1.html>>. Auch veröffentlicht in: Baumgärtel, Tilman: *net.art. Materialien zur Netzkunst*. Nürnberg, 1999. 136-141.

⁹²⁷ Zu *Greenpeace* sagte Marko Peljhan: „Die wissen wahrscheinlich gar nicht, dass jedes Mal, wenn sie das Satelliten-Telefon auf ihrem Boot benutzen, ihre Gegner alles mithören können. Oder sie wissen es, aber es

Informationsräumen; seine Aufgabe ist es, so Johannes Birringer, „to transcribe invisible and micro-environmental activities, to render and document found data which can be sensed in the abstract areas of the electro-magnetic spectrum only via suitable interfaces and specialized knowledge.“⁹²⁸ Es geht Peljhan mit seinem makrolab um eine Fakturierung abstrakter, den menschlichen Sinnen unzugänglicher Datenräume und, so schreibt Lisa Haskel, um eine Materialisierung der Ideen Chlebnikovs:

However remote from [Khlebnikov's] fanciful legacy the structure may seem at first glance, MAKROLAB is designed primarily to materialise these ideas – to build a pro-cessing device through which environmental, personal and communications activity is traced, structured, documented and re-presented. In a countervailing move to modern re-presentation, the project concentrates on materialising the abstract, rather than abstracting the materiality of the everyday.⁹²⁹

Das makrolab, das als zehnjähriges Forschungsprojekt geplant ist, wird abseits großer Städte oder Ausstellungen an möglichst abgelegenen Orten aufgebaut (Lutterberg bei Kassel, Rott-nest Island vor der Westküste Australiens, Athol Estate in Schottland) und soll 2007 konsequenterweise mit einer Installation in der Antarktis abgeschlossen werden. Peljhan verfolgt in diesem Projekt eine Strategie, die er „Insulation/Isolation“ („Isolierung/Isolation“) nennt. Es handelt sich dabei um eine Kombination aus vollkommener physischer Isolation und gleichzeitig totaler medialer Vernetzung mit der Außenwelt:

[T]he project is located external to the exhibition venue, it is not accessible to the ordinary public, and its crew is shut away in a special environment entirely separate from its surroundings. The essential feature of the project, however, is that their retreat into the isolated system does not mean the interruption of all forms of communication” (Zabel 1997, 6).

Erscheint das Ziel einer Isolation in einem explizit auf Kommunikation ausgerichteten Projekt zunächst wie ein Widerspruch,⁹³⁰ wird jedoch schnell klar, dass diese Kappung aller herkömmlichen Verbindungen einer maximalen Intensivierung der Untersuchung des immateriellen Territoriums der Signale dient. Das makrolab ist einerseits *vollkommen isoliert* und andererseits *voll vernetzt*. Es erscheint daher wie eine radikale Umsetzung des McLuhanschen Prothesenmodells.⁹³¹ Die physisch-geografische Isolierung (bei gleichzeitiger

ist ihnen egal. Ich finde es sehr wichtig zu zeigen, dass die Privatsphäre nicht so geschützt ist, wie es die meisten Leute wahrscheinlich annehmen.“ (Peljhan, Marko. In: Baumgärtel 1999, 138).

⁹²⁸ Birringer, Johannes: MAKROLAB - A Heterotopia. In: *Performing Arts Journal*, Herbst 1998.

⁹²⁹ Haskel, Lisa: Pretty Good Pirates. In: *Mute*, Nr. 9, 1998 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/haskel.htm>>.

⁹³⁰ “Isolation of course, in a communication project sounds like a contradiction in terms.” (Peljhan, Marko: makrolab | lecture 310897. Vortrag während der documenta X, Kassel, 31.08.1997).

⁹³¹ Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden, 1994.

Vernetzung) soll der Besatzung die Unabhängigkeit von und gleichzeitige Reflexion der (auch medial vermittelten) gesellschaftlichen Bedingungen ermöglichen: „Insulation/isolation is understood as a vehicle to achieve independence from and reflection of the actual entropic social conditions.” (Peljhan, dX, 1997). Der betonte, deklarative Rückzug aus dem Spektakel, bzw. aus der Gesellschaft des Spektakels⁹³² (Peljhan spielt in seinem Vortrag auf der documenta X selbst auf Guy Debord und die Situationisten an) soll einen Raum der Ruhe und der Reflexion eröffnen, von dem aus eine Art Vogelschau auf die Topografie der Signale möglich wird, die zwischen den Zentren zirkulieren.⁹³³ Darüber hinaus sollen durch diese „Insulation/isolation“ auch die Voraussetzungen für eine intensiv(iert)e Kommunikation unter den Besatzungsmitgliedern geschaffen werden. Peljhans These ist, dass wenige Individuen in einer solchen „intensiven Isolierung“ mehr „evolutionären Code“ produzieren können, als große politische Bewegungen:

The thesis is that only this kind of position, which is declaratively isolated and enables a thorough communication between a limited number of individuals can create a code for the evolution of social relations and once again overcome the time only paradigm. The thesis is that individuals in a restricted, intensive isolation can produce more evolutionary code than large social movements of great geographical and political extent. Makrolab was created to test this thesis. (Peljhan 1997)

Während das hier geschilderte Elitemodell einer isolierten kleinen Forschergruppe aufgrund seiner suggerierten Vorbildfunktion für die Gesellschaft als Ganzes seltsam ambivalent bleibt (makrolab als ‚Avantgarde der Gesellschaft‘?), ist der Begriff des „evolutionären Code“ trotz seiner biologistischen Tendenz für unsern Zusammenhang interessant. Unter „evolutionärem Code“ versteht Peljhan die experimentelle Erforschung und Entwicklung von Strategien und Verhaltensweisen in zeitgenössischen und zukünftigen Gesellschaften, die zunächst in der Laborsituation des *makrolab* getestet werden, um später dann im alltäglichen Leben eingesetzt werden zu können. Genau hier liegt das *utopische* Potenzial des makrolab. Es geht zunächst um eine Bewusstmachung des immateriellen Datenraums, der sich wie eine neue Dimension über den materiellen Raum legt. Der zweite Schritt besteht in einer Verdeutlichung der in dieser Datensphäre vorhandenen antagonistischen Machtinteressen einschließlich ihrer Strategien des Datensammelns, der Überwachung und Kontrolle. Gegen diese Strategien hat das makrolab – dies ist der dritte Schritt – seine Taktik der ‚counter-surveillance‘ entwickelt. Diese Taktik besteht in der Umdrehung, bzw. in der Demokrati-

⁹³² Vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 1996.

⁹³³ Vgl. Daniels, Dieter: Text zu Marko Peljhan. In: *cITy. Internationaler Medienkunstpreis 2000*. SWR Baden Baden, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2000. 94-97. Hier: 95.

sierung der erwähnten Strategien (wie sie z.B. ECHELON verwendet), die normalerweise nur von institutionellen, staatlichen oder privatwirtschaftlichen Stellen betrieben werden können:

[*makrolab*] can gather information about valuable data concerning security, the environment, weather, health, economic and financial transactions, political conflicts, and scientific research. In doing the kind of observation and analysis generally conducted by institutional, private, and state monopolies, Makrolab takes on a counter-position, a he-terotopic praxis of information gathering that extracts valuable data from supra-individual, corporate, and transterritorial networks, making them available and also de-monstrating how they can be shared. (Birringer 1998)

Die Weitergabe der so gewonnenen Informationen an Dritte ist jedoch nicht legal. Peljhan sucht mit seinen Kollegen daher nach juristischen Möglichkeiten, diese Informationen trotzdem an die Öffentlichkeit zu bringen um so über Struktur und Inhalt dieses normalerweise unsichtbaren Informationsraums aufzuklären. Es geht Peljhan und seinen Mitstreitern darum, der Öffentlichkeit taktische, juristische und technologische Mittel an die Hand zu geben, um sich selbst ein Bild von den Überwachungs- und Kontrollmethoden und -möglichkeiten zu machen, die normalerweise militärischen oder staatlichen Einrichtungen oder global agierenden großen Unternehmen oder Medienkonglomeraten vorbehalten sind.⁹³⁴

Das *makrolab* richtet sich mit seiner materiellen Form,⁹³⁵ die immer auf einen konkreten geografischen Ort angewiesen ist und von diesem aus in „idealer Isolierung“ die ‚entörtlichten‘ Informationsströme kartografiert, explizit gegen die heutige ‚Zeitordnung‘, derer sich, so Peljhan, sogenannte „Investoren/Ausbeuter“ („investor/exploiters“) bemächtigt haben. Peljhan schließt damit direkt an die von Chlebnikov emphatisch beschriebene Opposition zwischen Erfindern (*izobretateli*) und Erwerblern (*priobretateli*) an, die Chlebnikov in *Truba Marsian* (*Trompete der Marsianer*, 1916) machte:

‘ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ’ [...]

Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени; перед тобой второе похищение пламени приобретателей. [...]

Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем.

⁹³⁴ Das *makrolab* erforscht in experimenteller Weise auch die juristischen Möglichkeiten des ‘öffentlichen Abhörens’: “[T]he essential thing about [*makrolab*] is the demonstration of the possibility of the legal use of means for research on the telecommunications spectrum. Telecommunications are the most regulated part of legislation in all the countries of the world, and are crucial to projects which act to open and not close the problems.” (Peljhan, Marko: *Strategije Minimalnega Odpora – Analiza Taktičnega Delovanja v Družbi Kontrole* [Strategies of Minimal Resistance – Analysis of Tactical Work in the Surveillance Society]. In: *Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost* [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art: Geopolitics and Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 1999. 60-63).

⁹³⁵ “By defining it’s material territory [*makrolab*] intervenes in concrete reality, which is by definition a political gesture.” (Peljhan 1997, dX).

Вся промышленность современного земного шара с точки зрения самих приобретателей есть 'кража' (язык и нравы приобретателей) — у первого изобретателя — Гаусса. Он создал учение о молнии. А у него при жизни не было и 150 рублей в год на его ученые работы. Памятниками и хвалебными статьями вы стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке. Якобы ваше знамя — Пушкин и Лермонтов — были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле! Лобачевский отсылался вами в приходские учителя. Монгольфьер был в желтом доме. А мы? Боевой отряд изобретателей? [...]

Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство времени (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья. Будущее решит, кто очутится в зверинце, изобретатели или приобретатели, и кто будет грызть кочергу зубами.⁹³⁶

„DIE MILCHSTRAßE SPALTE SICH IN EINE MILCHSTRAßE DER ERFINDER UND EINE MILCHSTRAßE DER ENTDECKER“ [...]

Staat der Jugend, hisse die geflügelten Segel der Zeit; vor dir liegt der zweite Raub der Flamme der Erwerbler. [...] Die Erwerbler sind stets in Herden hinter den Erfindern hergeschlichen, jetzt verscheuchen die Erfinder das Gebell der Erwerbler, die sich scharenweise hinter einem einsamen Erfinder verbergen. Vom Standpunkt der Erwerbler aus ist die gesamte Industrie des heutigen Erdballs ‚Diebstahl‘ (Sprache und Sitten der Erwerbler) am ersten Erfinder – Gauß. Er begründete die Lehre vom Blitz. Und bei Lebzeiten besaß er keine 150 Rubel im Jahr für seine wissenschaftliche Arbeit. Mit Denkmälern und lobenden Artikeln seid ihr bemüht, die Freude am begangenen Diebstahl zu heiligen und das Knurren des Gewissens zu mäßigen, das sich verdächtigerweise in eurem Wurmfortsatz befindet. Euer Banner – Puškin und Lermontov – sollt ihr angeblich einmal vor der Stadt, im Feld, wie wilde Hunde ums Eck gebracht haben. Lobačevskij habt ihr unter die Dorfschullehrer geschickt. Montgolfier war im Irrenhaus. Und wir? Der Kampftrupp der Erfinder? [...]

Deshalb sondern sich die Erfinder, im vollen Bewusstsein ihrer besonderen Art, ihrer anderen Sitten und ihrer besonderen Sendung, von den Erwerblern ab im unabhängigen Staat der Zeit (bar des Raums) und werden zwischen sich und ihnen Eisenstangen errichten. Die Zukunft wird entscheiden, wer sich im Käfig befand; die Erfinder oder die Erwerbler? und wer am Schüreisen nagen wird.⁹³⁷

Was Chlebnikov in dieser leidenschaftlichen Verteidigungsrede der ‚Erfinder‘ (Gauß, Puškin, Lermontov, Lobačevskij, Montgolfier)⁹³⁸ gegenüber den ‚Erwerblern‘ begeistert als „unabhängiges государство времени (лишенное пространства)“, also „unabhängigen Staat der Zeit (bar des Raums)“ proklamiert, ist Teil der zu Beginn des 20. Jahrhunderts herrschenden (avantgardistischen) Begeisterung für die Abschaffung des Alten gegenüber dem Neuen,

⁹³⁶ Velimir Chlebnikov. Truba Marsian. In: Velimir Chlebnikov. *Tvorenija* [1986]. RBV. Versiya 1.4 ot 23 sentjabrja 2000 g. <<http://www.rvb.ru:8090/hlebnikov/tekst/06teor/258.htm>>.

⁹³⁷ Velimir Chlebnikov. Trompete der Marsianer. In: Wir, die Vorsitzenden des Erdballs [1914/1916]. In: Ders. *Werke. Poesie Prosa Schriften Briefe*. Hg. v. Peter Urban. Reinbek, 1985. 249-251.

⁹³⁸ In *Radio buduščego* nennt Chlebnikov Schriftsteller, Maler und (Natur-)Wissenschaftler in einem Atemzug und erweitert die in *Truba Marsian* begonnene Reihe noch um Mečnikov und Einstein: „Дела художника пера и кисти, открытия художников мысли (Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам...“ (Chlebnikov, Velimir: *Radio buduščego*. In: Ders.: *Tvorenija*. [1986]. [272]. Russkaja Virtual'naja Biblioteka RVB, 2000 g. <<http://www.rvb.ru:8090/hlebnikov/tekst/06teor/272.htm>>). Dt.: „Die Werke der Meister von Feder und Pinsel, die Entdeckungen der Meister des Gedankens (Mečnikov, Einstein), die die Menschheit plötzlich zu neuen Ufern tragen ...“ (Chlebnikov 1985, 271).

folglich auch der Abschaffung des durch Territorial- und Nationalgrenzen bestimmten Raumes zugunsten der Zeit⁹³⁹ und der Diskussionen um die Vierte Dimension zu sehen, die hier noch als „höhere Dimension des Raumes“ (Bragdon) verstanden wurde.⁹⁴⁰ Den „unabhängigen Staat der Zeit“ beschreibt Chlebnikov als emphatisch-utopischen Ort, der die ‚Erfinder‘, zu denen sich übrigens auch Chlebnikov selbst zählt, vor dem wiederholten Zugriff der und Ausbeutung durch die ‚Erwerbler‘ schützen soll.

Chlebnikovs utopische Zeitdimension ist mit Globalisierung und elektronischer Kommunikation Wirklichkeit geworden, allerdings anders, als es sich der Dichter wohl hätte träumen lassen. Die heutige, auf entmaterialisierte, globale Informationsströme reduzierte ‚Zeitordnung‘, die den Raum zum Verschwinden gebracht und eine Realität der Lichtgeschwindigkeit und Instantaneität errichtet hat,⁹⁴¹ dient nicht dem Schutz der ‚Erfinder‘, sondern ist zu einem Instrument einer noch besseren ‚Ausbeutung‘ der ‚Erfinder‘ durch die ‚Erwerbler‘ geworden: „The time realm Hlebnikov speaks about has been mastered by the investor/exploiters, while potential inventor/explorers serve the first group or don’t realize they’re living in a nil dimension, totally controlled from outside.“ (Peljhan 1997). Das *makrolab* bietet als „realisierte Utopie“ (Peljhan) diesen ‚Erfindern‘ einen intensiven (weil isolierten) Ort der Reflexion, einen Ort der Sammlung und des technologischen Experiments.

Diese Formulierung erinnert an die von Foucault beschriebene „tatsächlich realisierte Utopie“⁹⁴² – nämlich die Heterotopie. Heterotopien sind dabei „gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“ (ebd.). Eine Heterotopie wie z.B. das *makrolab* bringt an einem einzigen Ort mehrere Räume zusammen, die an sich unvereinbar sind. Oft handelt es sich auch um Heterochronien, d.h. „wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“ (Foucault 1990, 43). Heterotopien setzen außerdem immer ein

⁹³⁹ „Мозг людей и донныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно — ось времени. [...] Люди прошлого не умнее себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства. Мы, одетые в плащ только побед, приступаем к постройке молодого союза с парусом около оси времени, предупреждая заранее, что наш размер больше Хеопса, а задача храбра, величественна и сурова.“ (Chlebnikov, ebd.). [Dt.: „Das Hirn der Menschen hüpfte auch heute noch auf drei Beinen herum (die drei Achsen des Raumes)! Wir, die Pflüger, die das Hirn der Menschheit bebauen, kleben diesem jungen Hund ein viertes Bein an, nämlich – die Achse der Zeit. [...] Die Menschen vergangener Zeiten dünkten sich klug, wenn sie meinten, man könne Staatssegel nur an den Achsen des Raumes hissen. Wir, gekleidet in einen Mantel aus lauter Siegen, gehen an den Bau eines neuen Bundes mit dem Segel um die Achse der Zeit, und teilen schon im voraus mit, dass unser Maß größer als Cheops, die Aufgabe kühn, erhaben und hart ist.“ (Chlebnikov 1985, 271)].

⁹⁴⁰ Vgl. Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983; Henderson, Linda Dalrymple: *Mystik, Romantik und die vierte Dimension*. In: Tuchman, Maurice (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988. 219-237.

⁹⁴¹ Vgl. die ‚Dromologie‘ Paul Virilios.

⁹⁴² Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 1990. 34-46. Hier: 39.

„System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht.“ (Foucault 1990, 44). Die Heterotopie schlechthin ist für Foucault das Schiff, das „ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist“ (Foucault 1990, 46). Das *makrolab* hat dementsprechend die Form eines *Raumschiffes*, dessen fakturiertes Interface optimal für die Fahrt in Datenräumen ausgerüstet ist.

Peljhan/Chlebnikov: „An uncannily contemporary vision“

Velimir Chlebnikov beschreibt in *Ladomir* (1920) ein Zukunftsszenario, das durch Kriege und die Zerstörung der alten und der Schaffung einer neuen Ordnung entsteht. Chlebnikovs „Wissenschaft des Einzelnen“, unter der er eine Art von Synästhesie abstrakt-wissenschaftlicher und taktil-sinnlicher Prozesse versteht, ist ein Trainings- und Teststadium für sinnliche, bzw. sinnlich erfahrbare Kontaktaufnahme mit dieser neuartigen Umgebung. Laut Chlebnikov spielen drahtloser Funk und drahtlose Kommunikation eine wichtige Rolle für die Erkundung neuer Zeit- und Raumkonzepte auf unserem Planeten. Der/die Einzelne muss Erfahrungen in dieser neuen Raumzeit machen und wissenschaftlich über die sich verändernden Konstellationen von Harmonie (*lad*) und Frieden/Welt (*mir*) reflektieren.⁹⁴³ Hierfür ist, wie Marko Peljhan in seinem Text „Science of the Individual – Mapping of Ladomir“⁹⁴⁴ (1994) schreibt, die Strategie der „Insulation/Isolation“ von zentraler Bedeutung. Es geht darum, die/den Einzelne/n in einer Situation ‚intensiver Isolierung‘ mit zeitgemäßen Interfaces auszustatten, die es ihr/ihm ermöglichen, sich in zunehmend durch immaterielle, informatorische Strukturen geprägten Räumen zu orientieren. Birringer fasst zusammen:

For the exploration of evolutionary social conditions in a world of increasingly complex intelligence systems, the individual needs to make appropriate physical, psychic and material preparations for survival in postterritorial and perhaps ungovernable information societies. (Birringer 1998).

Marko Peljhan bezieht sich seit seiner Abschlussarbeit 1992 in fast jedem seiner Projekte und dazugehörigen Texte auf Velimir Chlebnikov. Fast zu einer postumen Hommage gerät ihm dabei sein Beitrag im Katalog der *documenta X* (1997).⁹⁴⁵ Hier finden sich neben vielen

⁹⁴³ Vgl. Birringer, Johannes: MAKROLAB - A Heterotopia. In: *Performing Arts Journal*, Herbst 1998.

⁹⁴⁴ Wieder abgedruckt in: Peljhan, Marko: *makrolab*. In: *Politics-Poetics: das Buch zur documenta X*. Ostfildern, 1997. 784-785.

⁹⁴⁵ Ebd.

Texten und Abbildungen, die Peljhans *makrolab*-Projekt kontextualisieren sollen,⁹⁴⁶ Auszüge aus vier Texten Chlebnikovs, die Peljhan offensichtlich als zentral für sein *makrolab*-Projekt erachtet: aus *Ladomir* (hier wird Lobačevskij erwähnt), aus den *Tafeln des Schicksals* (Chlebnikov beschreibt, wie er 1920 in Baku die Gesetze der Zeit entdeckt hat), aus *Lebedija Buduščego* (*Lebedija der Zukunft*, 1915, Beschreibung der ‚Himmelsbücher‘) sowie aus den zwischen 1914 und 1916 entstandenen *Vorschlägen* der „Vorsitzenden des Erdballs“.

Indem er diese (und andere) poetische Texte zitiert, geht es Peljhan um die Heraushebung zentraler Begriffe und Ideen Chlebnikovs. Darunter fallen unter anderem Chlebnikovs Betonung der positiven Auswirkungen des Einsatzes neuer technischer Medien wie z.B. des Radios auf ein globales Bewusstsein (*Radio buduščego*), seine Betonung der Bedeutung der Dimension der Zeit bzw. der ‚Zeitachse‘ (*os' vremeni*) für eine zukünftige raum-zeitliche globale Ordnung⁹⁴⁷ sowie seine Vorstellung von einer ‚Sternensprache‘ (*zvezdnyj jazyk*), die auch als Konzeption eines globalen Mediums gelesen werden kann. Die Bedeutung Chlebnikovs für Peljhans retroutopische Position liegt dabei in einer fast „unheimlichen“ Aktualität des Dichters: “[Khlebnikov’s] work, published in the 1920s, reads as a charming and irresistible mixture of archaic futurology and an uncannily contemporary vision.” (Haskel 1997).

Chlebnikov spricht in *Lebedija Buduščego* von sogenannten ‚Himmelsbüchern‘ (*neboknigi*), die er als hohe weiße Mauern oder Wolken beschreibt, auf welche die neuesten Nachrichten projiziert werden und die so an „große, am schwarzen Himmel aufgeschlagene Bücher“ erinnern.⁹⁴⁸ Projiziert werden „[н]овинки Земного Шара, дела Соединенных Станов Азии, этого великого союза трудовых общин, стихи, внезапное вдохновение своих членов,

⁹⁴⁶ Es handelt sich hierbei u.a. um eine Karte der Antarktis, zwei Zeichnungen, die Chlebnikov auf dem Totenbett zeigen, um Peljhans Text „Science of the Individual - Mapping of Ladomir“ (1994), um eine Zeittafel, die den Zeitraum 1916-1997 abdeckt und so eine Kontinuität zwischen Chlebnikov und Peljhan suggeriert, ein Schaubild der *LADOMIR-ФАКТУРА* von 1994, eine Konstruktionszeichnung des *makrolab* sowie um einige kitschige Abbildungen von Kosmosphantasien (Raumstationen, etc.).

⁹⁴⁷ Hier sind neben den *Tafeln des Schicksals* (1922), in denen Chlebnikov beschreibt, wie er 1920 in Baku die „reinen Gesetze der Zeit“ entdeckt hat, besonders die *Vorschläge* (1914/1916) der „Vorsitzenden des Erdballs“ von Interesse. In diesem Text, den es sich lohnt, in voller Länge zu lesen, schlägt Chlebnikov z.B. vor, alle Maßeinheiten durch zeitliche Maße zu ersetzen, „[ü]berall statt des Raumbegriffs den Zeitbegriff ein[zu]führen, etwa Kriege zwischen den Altersklassen des Erdballs, Kriege in Zeitengraben“ und „Stände der Gägogen und Überstaaten [zu] begründen“ (Chlebnikov 1985, 227-232). Und 1917 erklärt er mit revolutionärem Elan im *Aufruf der Vorsitzenden des Erdballs*, dass die „Regierung des Erdballs“ den alten, abgewirtschafteten Territorialstaat ad acta gelegt hat und nur noch die „reinen Gesetze der Zeit“ anerkennt (Chlebnikov 1985, 2, 256).

⁹⁴⁸ Im Jahr 1927, zwölf Jahre nach Chlebnikovs *Lebedija Buduščego*, entstand László Moholy-Nagys Konzeption einer „Haus-Pinakothek“, in der er einen „Radiobilderdienst“ antizipierte, der die weltweite Verbreitung von Bildern und „durchdringenden, farbigen Gestaltungen“ ermöglichen und so die „Nivellierung und Nivohhebung der Menschheit“ bewirken sollte. Vgl. Moholy-Nagy, László: Haus-Pinakothek. In: Ders. *Malerei Fotografie Film*. Bauhausbücher Bd. 8. Dessau, 1927. 23.

научные новинки, извещения родных своих родственников, приказы советов“.⁹⁴⁹ Brian Springer, Gastwissenschaftler im *makrolab* 1997, spricht von dem mit immateriellen Datenströmen und unsichtbaren Funkverbindungen angefüllten „Himmel über dem Lutterberg“ in Anlehnung an Chlebnikov als „einer lebendigen Bücherei ... aus deren Regalen uns Stimmen, Bilder und Datenkommunikation entgegenströmten.“⁹⁵⁰ Peljhan/Springer verwenden dabei Chlebnikovs poetischen Begriff der ‚Himmelsbücher‘ als eine Metapher für die zu Chlebnikovs Zeiten erst im Aufbau befindliche immaterielle Welt der Signale, für die unsichtbaren Funkverbindungen, die heute über militärische und zivile Kommunikationssatelliten am Himmel laufen, und deren aufgeschlagene Seiten, so Peljhans Forderung, nicht nur für die Geheimdienste lesbar sein sollten.

Chlebnikov war nicht nur davon überzeugt, dass er unter Zuhilfenahme der von ihm aus der Geschichte deduzierten Zeitgesetze in der Lage war, die Zukunft vorauszusagen,⁹⁵¹ er widmete sich von 1915 bis zu seinem Tod 1922 auch der Konstruktion einer universalen Sprache, der sogenannten ‚Sternensprache‘ (*zvezdnyj jazyk*). Die Sternensprache ist im Gegensatz zum verfremdenden, transrationalen *zaum* ‚semantisch‘ (‚rational‘) motiviert (Tynjanov spricht von einer „Semasiologisierung“),⁹⁵² in ihr liegt eine „semantische Valenz des Anfangskonsonanten“⁹⁵³ vor. Dieser erste Konsonant bestimmt somit den semantischen Umfang des ganzen Wortes, er wird zur lautlichen Inkarnation seiner Idee.⁹⁵⁴ Es handelt sich letztendlich um eine „Ontologisierung des Anfangskonsonanten“ (Oraić-Tolić 1989, 448), auf dem Chlebnikov, der sich selbst als „Lobačevskij des Wortes“⁹⁵⁵ bezeichnete, das „Weltwör-

⁹⁴⁹ Chlebnikov: *Tvorenija*, 1986, 613. Dt.: „Neuigkeiten vom Erdball, das Geschehen in den Vereinigten Staaten von Asien, diesem mächtigen Bund aus Schaffensgemeinschaften, Gedichte, die plötzliche Eingebung eines Mitglieds, wissenschaftliche Neuigkeiten, Nachrichten von lieben Anverwandten, Verordnungen der Ratsversammlung.“ (Chlebnikov, Velimir: *Lebedija* [1915/1928]. In: Chlebnikov 1985, 243-245. Hier 243).

⁹⁵⁰ Springer, Brian. In: Baumgärtel, Tilman: Kunst als Lauschangriff. Ein Gespräch mit Marko Peljhan über dessen Projekt Makrolab. In: *Telepolis*, 6.10.1998
<<http://www.heise.de/tp/deutsch/special/info/6299/1.html>>. Auch veröffentlicht in: Baumgärtel, Tilman: *net.art. Materialien zur Netzkunst*. Nürnberg, 1999. 136-141. Hier 136.

⁹⁵¹ Peter Urban schreibt im Nachwort seiner Chlebnikov-Ausgabe: „[M]it Hilfe der Gleichung 365±48 sagte Chlebnikov 1912 den Untergang eines mächtigen Staates für 1917 voraus; die Februarrevolution wurde sein Triumph, die Oktoberrevolution zwang ihn umzudenken, aber nur in Details; ebenso die Kalenderreform nach 1917.“ (Urban, Peter: Nachwort. In: Chlebnikov, Velimir: *Werke – Poesie Prosa Schriften Briefe*. Hg. v. Peter Urban. Reinbek bei Hamburg, 1985. 606-642. Hier: 624).

⁹⁵² Erst Jurij Tynjanov (1928) erkannte das semantische Gewicht der gesamten Sprachtheorie Chlebnikovs. Er schreibt: „Das ganze Wesen seiner Theorie liegt darin, dass er in der Poesie den Schwerpunkt von der Frage der Lautlichkeit auf die Frage des Sinns verlagerte. [...] Diejenigen, die von einem ‚Un-Sinn‘ Chlebnikovs sprechen, müssen diese Frage noch einmal durchdenken. Das ist kein Un-Sinn, sondern ein neues semantisches System.“ (Tynjanov, Jurij: O Chlebnikove. In: Chlebnikov, V.V.: *Sobranie proizvedenij*. 1928. 25f. Bzw. Reprint *Sobranie sočinenij*. München, 1968. Zit. nach Oraić-Tolić 1989, 454).

⁹⁵³ Oraić-Tolić, Dubravka: Die Sternensprache. In: *Glossarium der russischen Avantgarde*. Hg. von Flaker, Aleksandar. Graz/Wien, 1989. 448-455. Hier: 448.

⁹⁵⁴ Vgl. Markov, Vladimir: *The longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkely/Los Angeles, 1962. 150.

⁹⁵⁵ Chlebnikov, Velimir, zit. nach Urban 612.

terbuch“ bzw. „Sternenwörterbuch“ einer universalen Sprache aufbauen lassen wollte.⁹⁵⁶ In den Anfangskonsonanten verkörpern sich für Chlebnikov also ontologische Relationen, die er ebenso in der Geschichte und im Kosmos findet:

Dieser parawissenschaftliche, archaisch-ontologische Parallelismus des *ordo rerum* (Bewegung der Sterne, des gesamten Kosmos und der menschlichen Geschichte) und des *ordo idearum* („Alphabet des Geistes“, d.h. universale Sprache mit ihren lautsemischen Paradigmen) [...] ist von zentraler Bedeutung für das Verstehen des gesamten semantischen Systems von Chlebnikovs Dichtung. (Oraić-Tolić 1989, 450).

Die „Weltallsprache“, die übrigens auch Chlebnikovs ebenfalls der Ontologisierung unterliegende Zahlentheorie⁹⁵⁷ bzw. sein „Alphabet der Zahlen“⁹⁵⁸ umfasst, könnte daher, gerade weil sie nicht willkürlich gebildet wird wie *zaum*‘, sondern aus den Eigenschaften von Sprache selbst deduziert ist, eine Sprache sein, die „Räume und Bewegungen verbindet [...] (und nicht, was Sprache bisher tat: trennen).“ (Urban 1985, 623). Insofern entspricht Chlebnikovs Sternensprache der zu Beginn des 20. Jahrhunderts geläufigen Utopie globaler Völkerverständigung,⁹⁵⁹ die vor allem durch das damals neue Medium Radio hervorgerufen wurde.⁹⁶⁰ Neben sprachlichen Neuerungen grammatikalischer Prinzipien, der ‚Mathematik der Geschichte‘⁹⁶¹ und utopischen Projekten fällt jedoch der Sternensprache in Chlebnikovs poetischem System eine zentrale Rolle im Prozess des „Aufbaus eines semantischen Universums von ungeheuren

⁹⁵⁶ So bedeutete in Chlebnikovs System *M* - Teilen eines Ganzen in Teile oder etwas Kleines (*mak, mel, moška, mucha, mol’*, *muravej* - Mohn, Mehl, Mücke, Fliege, Motte, Ameise), *L* - Übergang von der Höhe in die Breite (*lodka, list, let log, lug, lit’* - Boot, Blatt, Flug, Liegeplatz, Wiese, gießen), *K* - Fehlen von Bewegung, Tod (*konec, kamen’, kol, ključ, knjaz’, zakon, kost’* - Ende, Stein, Pfahl, Schlüssel, Fürst, Gesetz, Knochen), *G* - höchster Punkt (*golova, gora, gospodin* - Kopf/Haupt, Berg, Herr), etc. Vgl. Oraić-Tolić 1989, 449.

⁹⁵⁷ Schon 1914/1915 hatte Chlebnikov eine Vereinfachung der in Behörden und Gerichtssälen verwendeten Sprache vorgeschlagen: „Alle Gedanken des Erdballs (ihrer sind nicht viele) wie die Häuser eine Straße mit Nummern versehen und sich in Unterhaltungen und beim Gedankenaustausch der Sprache des Sehens bedienen. Die Reden Ciceros, Catos, Othellos, Demosthenes’ mit Ziffern kennzeichnen und bei Gericht und auf anderen Ämtern die unnützen Phrasen durch ein einfaches Aushängeschild mit Angabe der jeweiligen Rede-Ziffer ersetzen. *Dies ist die erste internationale Sprache.*“ (Chlebnikov, zit. in Urban. Nachwort. In: Chlebnikov 1985, 625).

⁹⁵⁸ Urban schreibt dazu: „Das Chlebnikovsche Alphabet der Zahlen, das, wie die Sternensprache, eine Kürze des Ausdrucks ermöglicht, wie sie die Mathematik, Chemie und Musik erreicht haben, ist, wie das der Sternensprache, nur scheinbar eine nichtsemantische Sprache. Die Zahlen, die Chlebnikov aus der Geschichte hervorzieht und periodisiert – diese Zahlen *reden*. Sie haben, innerhalb des Chlebnikovschen Systems, eine klar umrissene, spezifische Bedeutung und sind insofern Träger eine eigenen Semantik, sind *Sprache*. Chlebnikovs Zahlenrede ist eine ‚wissenschaftlich begründete‘ Möglichkeit der Kommunikation, sie ist zugleich eine neue Form künstlerischer Prosa.“ (Urban. Nachwort. In: Chlebnikov 1985, 625).

⁹⁵⁹ Das erinnert sehr stark an die Rolle, die Albert Einstein noch 1932 dem Radio zuschreibt. Vgl. folgendes Kapitel, bzw. Einstein, Albert: Die wahre Aufgabe des Rundfunks. Einzigartige Möglichkeiten zur Völkerverständigung. In: *Beiträge zur Geschichte des Rundfunks*, 3/1978, 12. Jg. 89f.

⁹⁶⁰ Vgl. Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, 2002.

⁹⁶¹ Zu Chlebnikovs Beziehung zur ‚Metamathematik‘ vgl. Silard, Lena: *Metamatematika i zaum’*. In: *Zaumnyj futurizm i dadaizm v ruskoj kul’ture*. Red. Magarotto, L./Marzaduri, M./Rizzi, D. Bern/Berlin, 1991. 333-352.

Ausmaßen [zu], an dessen Spitze die sverchpovest' (Übergeschichte) als neues, synkretistisches Genre steht.“ (Oraić-Tolić 1989, 454).

Es ist genau die Schaffung eines solchen umfassenden, holistischen Systems, das das Werk Chlebnikovs für Marko Peljhan so interessant macht. Peljhan arbeitet am Aufbau eines komplexen künstlerischen Systems, das in eine ganz ähnliche Richtung weist (das verbindet ihn übrigens mit anderen slowenischen KünstlerInnen, u.a. dem Institut Egon March,⁹⁶² dem Kozmokinetični kabinet Noordung und der Neuen Slowenischen Kunst allgemein). Für Peljhan ist die Entwicklung eines solchen komplexen, holistischen und interdisziplinären Systems heute die einzig mögliche Form, um den neuartigen im/materiellen Kommunikationsräumen angemessene ‚Sinnesorgane‘ bzw. metabolische/maschinische Interfaces auszubilden. In einem Interview, das Eda Čufer 1999 mit ihm führte, äußert sich Peljhan ausführlich zu seiner langjährigen Faszination für Chlebnikov:

V celotnem korpusu futurizma me je zares zanimal predvsem Hlebnikov. Marinetti je zaimiv kot pojav in sem ga celo prejavil in popolnoma predelal, todo glede matrike ni tako pomemben kot Hlebnikov, poleg tega pa mu je neposredna zveza s fašistično državo odvezala avro vizionarstva. Hlebnikov je zgradil zelo kompleksen sistem, ki je kot prvo avtonomen in ima postavljene jasne temelje in smer. Ta sistem me je zanimal. Na eni strani temelji na raziskavi zgodovine, na drugi pa na raziskavi jezika oziroma njegove materialne kakovosti, fakture. Mirno lahko trdimo, da je Hlebnikov spremenil jezik, spremenil je torej osnovno enoto mišljenja, in ga v skladu s sistemom, ki ga je postavil, tudi uporabljal. To je ena od poti, ki se mi zdi zelo pomembna in kot taka tudi funkcionira kot kod, matrika za delovanje konec tega stoletja, ko se spet srečujemo s temeljnimi tektonskimi premiki v socialnem.⁹⁶³

Von der ganzen futuristischen Bewegung interessierte mich eigentlich nur Chlebnikov. Marinetti ist zwar als Phänomen interessant – ich habe ihn zufälligerweise auch übersetzt und umgearbeitet –, aber als Matrix ist er nicht so wichtig wie Chlebnikov. Außerdem hat ihn seine Nähe zu einem faschistischen Staat seiner visionären Aura beraubt. Chlebnikov hat auf der anderen Seite ein sehr komplexes System gebaut, das sowohl autonom ist als auch auf klare Grundlagen und eine klare Vision gebaut ist. Dieses System hat mich interessiert. Einerseits stützt es sich auf die Untersuchung der Geschichte, andererseits auf die Untersuchung der Sprache, d.h. ihrer materiellen Beschaffenheit und ihrer Faktur. Wir können also sagen, dass Chlebnikov die Sprache verändert hat, er hat die Grundeinheit des Denkens verändert und diese in Übereinstimmung mit dem von ihm geschaffenen System benutzt. Dies ist einer der Wege, die ich sehr wichtig finde; einer, der auch als ein Code oder eine Matrix für das Handeln am Ende dieses Jahrhunderts dienen kann, an dem wir mit großen tektonischen Bewegungen in den öffentlichen Räumen konfrontiert sind.

⁹⁶² Marko Košnik, der das Institut Egon March leitet, war in den frühen 1980er Jahren Mitbegründer von Laibach.

⁹⁶³ Peljhan, Marko. In: Čufer, Eda: Pogovor z Markom Peljhanom [An Interview with Marko Peljhan]. In: *Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost* [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art: Geopolitics and Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 1999. 64-69. Hier 64.

Es geht Peljhan dabei nicht etwa um eine simple ‚Anwendung‘ oder eine Umsetzung von Chlebnikovs Ideen; vielmehr ist es Chlebnikovs interdisziplinäre Denkweise, die ihn heute, in einer Zeit erneuter, großer „tektonischer Bewegungen“ so aktuell erscheinen lässt:

V [Hlebnikovem] sistemu imaš na eni strani popolnoma dekonstruktivistično obravnavo jezika, na drugi strani pa pogled nazaj, v zgodovino, v čas, kot fizikalni in socialni fenomen, torej celostni, objektivni pogled, ki je temeljil na izračunih, ki jih je imenoval ‚tablice usode‘. Ta velikopoteznost, s katero skuša redefinirati zgodovino, se mi zdi kot princip in izhodišče pomembna tudi danes. Tukaj ne gre za direktno aplikabilnost, pač pa za izhodišče, način mišljenja, odnos do realnosti. V zgodovini avantgard obstaja pač le nekaj umetnikov, ki so se ukvarjali s postavljanjem celostnih sistemov in ti so edini zares relevantni. Hlebnikov je eden izmed njih. (Ebd.)

In [Chlebnikovs] System gibt es einerseits eine vollkommen dekonstruktivistische Annäherung an die Sprache und andererseits eine retrospektive Sicht der Geschichte, der Zeit als physikalischen und gesellschaftliches Phänomen; es handelt sich hier offensichtlich um einen holistischen und objektiven, auf Berechnungen basierenden Ansatz, den er als ‚Tafeln des Schicksals‘ bezeichnet hat. Diese Großzügigkeit, mit der er die Geschichte neu zu schreiben versucht, ist, glaube ich, auch heute noch von Bedeutung, sowohl als Prinzip als auch als Punkt, an dem man ansetzen kann. Es geht mir hier nicht um direkte Anwendbarkeit, sondern um einen Ansatzpunkt, eine Denkweise, eine Art und Weise, sich der Realität zu nähern. Es gab in der Geschichte der Avantgarde nur wenige Künstler, die versucht haben, holistische Systeme zu schaffen. Und doch sind nur diese von Bedeutung. Chlebnikov war einer von diesen Künstlern.

Radio-Visionen I: Radiotheorien von Velimir Chlebnikov und Bertolt Brecht

Ein weiterer, für Marko Peljhans Arbeiten zentraler Text ist der bereits genannte *Radio buduščego* (*Das Radio der Zukunft*),⁹⁶⁴ den Velimir Chlebnikov 1921 verfasste.⁹⁶⁵ In diesem kurzen poetischen Text entwickelt Chlebnikov seine Vision der zukünftigen Rolle der Massenmedien Radio und Fernsehen. Er beschreibt die Russische Telegrafien Agentur (ROSTA), für die er 1921 in Pjatigorsk arbeitete,⁹⁶⁶ als „Bewusstsein des Menschen“, als sein „Hirn“, als „einheitliche[n] Willenspunkt des Volkes“ und als „geistige Sonne des Landes“. Die Bedeutung der zentralen Sendestation bzw. des Mediennetzes – „[d]as ganze Land wird von Radio-

⁹⁶⁴ Chlebnikov, Velimir: *Das Radio der Zukunft* [1921]. In: Ders.: *Werke. Poesie Prosa Schriften Briefe*. Hg. von Peter Urban. Reinbek, 1985. 270-274. (Leicht abweichende) russische Version vgl. Chlebnikov, Velimir: *Radio buduščego*. In: Ders. *Tvorenija*. [1986]. [272]. *Russkaja Virtual'naja Biblioteka* RVB, Versija 1.4 ot 23 sentjabrja 2000 g. <<http://www.rvb.ru:8090/hlebnikov/tekst/06teor/272.htm>> [Hier fehlt die Einleitung „Rosta buduščego“. Vgl. Anmerkungen unter <<http://www.rvb.ru:8090/hlebnikov/tvorprim/272.htm>>].

⁹⁶⁵ Marko Peljhan veröffentlichte den Text in slowenischer und englischer Übersetzung in einer Broschüre, die 1996 anlässlich der Aufführung der „rhythmisch-szenischen Struktur“ *LADOMIR-ΦAKTYPA: Vierte Oberfläche: Die Oberfläche des Kontakts!* im Cankarjev Dom in Ljubljana erschien. Vgl. Projekt Atol (Hg.): *LADOMIR-ΦAKTYPA: Četrta površina – površina stika! Ritmično-scenska podoba. Materiali [LADOMIR-ΦAKTYPA: Fourth surface - the surface of contact! Rhythmical-scenic structure. Writings]*, Ljubljana, 1996. 4-8.

⁹⁶⁶ Er arbeitete in Pjatigorsk für die „Tergubrosta“. Vgl. Anmerkung in Chlebnikov, Velimir: *Tvorenija*. [1986]. [272]. *Russkaja Virtual'naja Biblioteka* RVB, Versija 1.4 ot 23 sentjabrja 2000 g. <<http://www.rvb.ru:8090/hlebnikov/tvorprim/272.htm>>.

stationen überzogen sein ...“ (Chlebnikov 1985, 272) – steigt in Chlebnikovs Vision aufgrund der Gleichsetzung mit dem „Bewusstsein des Menschen“ ins Unermessliche:

Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы, наверное, будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись: 'Осторожно', ибо малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания. (Chlebnikov 1986, ebd.)

Neben der Radiohauptstation, diesem Schloss aus Eisen, um das Wolken aus Drähten wie Haare verstreut sind, werden wahrscheinlich ein Knochenpaar, ein Schädel und die bekannte Aufschrift 'Achtung' zu sehen sein, da die geringste Unterbrechung in der Arbeit des Radios die geistige Ohnmacht des ganzen Landes, den zeitweiligen Verlust seines Bewusstseins verursachen würde. (Chlebnikov 1985, 270)

In seiner Beschreibung der immateriellen Verbindungswege, die von der Radiohauptstation ausgehen, versucht Chlebnikov einerseits, materiell-haptische Bilder für immaterielle Funkverbindungen zu finden (Ströme, Schwärme, Taue, Netze), andererseits operiert er mit einer Blitz- und Elektrizitätsmetaphorik („verlöschende“ und „aufflammende Blitze“, „dunkelblauer Ball eines Kugelblitzes“, „Strom aus Blitz-Vögeln“), die an die mystisch-technische Aura mancher Versuchsanordnungen von Nikola Tesla denken lassen.⁹⁶⁷

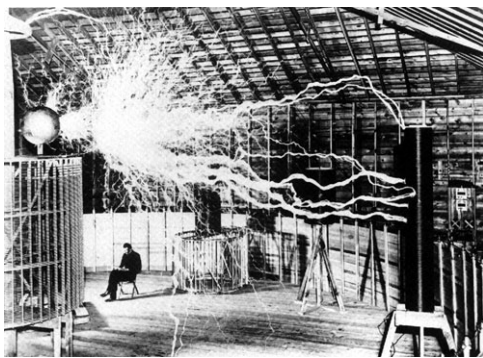


Abbildung 72
Nikola Tesla, Entladungen im Versuchslabor in Colorado (1899), Fotografie

Вообразим себе главный стан Радио: в воздухе паутина путей, туча молний, то погасающих, то зажигающихся вновь, переносящихся с одного конца здания на другой. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе точно пугливая птица, косо протянутые снасти. / Из этой точки земного шара ежесуточно, похожие на весенний пролет птиц, разносятся стаи вестей из жизни духа. / В этом потоке молниенных птиц дух будет преобладать над силой, добрый совет над угрозой. (Chlebnikov 1986, ebd.)

⁹⁶⁷ Vgl. hier z.B. die beiden Photomontagen, die Nikola Tesla in seinem Laboratorium unter einer elektrischen Entladung sitzend zeigen. Vgl. Cheney 1995 [Abb. 72].

Stellen wir uns die Radiohauptstation vor: in der Luft ein Spinnennetz aus Wegen, eine Wolke von verlöschenden und wieder aufflammenden Blitzen, die von einem Ende des [Gebäudes] zum anderen überspringen. Der dunkelblaue Ball eines Kugelblitzes, der wie ein ängstlicher Vogel in der Luft hängt, schräg gespannte Taue. / Von diesem Punkt des Erdballs aus werden, einem Vogelzug im Frühling gleich, Tag für Tag Schwärme von Nachrichten aus dem Leben des Geistes ausgesandt. / In diesem Strom aus Blitz-Vögeln wird der Geist die Gewalt, der gute Ratschlag die Drohung überwiegen. (Chlebnikov 1985, 270f.)

Das „Radio der Zukunft“ übernimmt somit die „Aufgabe des Zusammenschlusses zu einer einigen Menschheitsseele, einer einigen Geisteswoge“ (Chlebnikov 1985, 271), unter anderem durch fast instantane Nachrichtenübermittlung: „Erdbeben, Brände, Verwüstungen würden binnen 24 Stunden auf den Radiobüchern im Druck erscheinen“ (ebd.). Das Radio, diese „Zeitung ohne Papier und ,ohne Entfernungen““ (Lenin),⁹⁶⁸ wird so „ununterbrochene Glieder der Weltseele schmieden und die Menschheit zu einer Einheit verschmelzen“ (Chlebnikov 1985, 274).⁹⁶⁹

Die durch das Radio ermöglichte Ubiquität, also die medial vermittelte Fähigkeit, allgegenwärtig zu sein, d.h. überall sofort zu sein und alles zu sehen,⁹⁷⁰ Dinge hören zu können, die offensichtlich Tausende von Kilometern weit weg stattfinden — bis dato Attribut des Göttlichen —, ruft 1921 noch euphorische Reaktionen hervor:

Но что это? Откуда этот поток, это наводнение всей страны неземным пением, ударом крыл, свистом и цоканием и целым серебряным потоком дивных безумных колокольчиков, хлынувших оттуда, где нас нет [...]. Может быть, небесные звуки — духи — низко пролетели над хаткой. Нет... Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества, опираясь на приборы Радио в просторном помещении от Владивостока до Балтики, под голубыми стенами неба... (Chlebnikov 1986, ebd.)

Doch was war das? Woher kam dieser Strom, diese Flut von überirdischen Gesängen, Flügel-schlag, Pfiffen und Zok-Zok-Lauten mit einem ganzen Silberstrom aus wundervollen, verrückten Glöckchen, der sich [...] von dorthier ergoss, wo es uns nicht gab? [...] Waren es Himmels-

⁹⁶⁸ Brief v. Vladimir Ul'janov (Lenin) an M.A. Bonč-Bruevič vom 5.2.1920. Publ. in: Lenin, W.I.: *Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden*. Berlin (DDR), 1960. 547. Zit. nach Lerg, Winfried B.: Ein Pionier des Sowjetrussischen Rundfunks: Vor 40 Jahren starb M.A. Bontsch-Brujewitsch. In: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte, Mitteilungen*, 6. Jgg., Nr. 3, Juli 1980. 136-138. Hier: 136.

⁹⁶⁹ Albert Einstein benutzte in seiner Ansprache zur Eröffnung der 7. Deutschen Funkausstellung am 22.8.1930 in Berlin ähnliche Formulierungen: „Was speziell den Rundfunk anlangt, so hat er eine einzigartige Funktion zu erfüllen im Sinne der Völkerversöhnung. Bis auf den heutigen Tag lernten die Völker einander fast ausschließlich durch den verzerrenden Spiegel der eigenen Tagespresse kennen. Der Rundfunk zeigt sie einander in lebendigster Form und in der Hauptsache von der lebenswürdigen Seite. Er wird so dazu beitragen, das Gefühl gegenseitiger Fremdheit auszutilgen, das so leicht in Misstrauen und Feindseligkeit umschlägt.“ (Einstein, Albert: Die wahre Aufgabe des Rundfunks. Einzigartige Möglichkeiten zur Völkerverständigung. In: *Beiträge zur Geschichte des Rundfunks*, 3/1978, 12. Jg. 89f.).

⁹⁷⁰ „Die reinen Geschwindigkeiten der Wellen, die wir uns heute dienstbar zu machen suchen, werden den Leistungsfähigsten und Mächtigsten bald die Möglichkeit einer globalen Präsenz bieten – Überall sofort sein, alles sehen, allgegenwärtig sein; diese Möglichkeiten, die der Mensch erstrebt, sind letztlich solche des Göttlichen.“ (Virilio, Paul: *Revolutionen der Geschwindigkeit*. Berlin, 1993. 15).

klänge – Geister – die niedrig über die Hütte hinwegflogen? Nein ... Der Mussorgskij der Zukunft gab einen Nationalabend mit seinen Werken, auf die Radiostationen im Luftraum zwischen Vladivostok und dem Baltikum gestützt, unter den blauen Wänden des Himmels ... (Chlebnikov 1985, 272)

Und weiter schreibt Chlebnikov: „Вот потемнели читальни; и вдруг донеслась далекая песня певца, железными горлами Радио бросило лучи этой песни своим железным певцам: пой, железо! И к слову, выношенному в тиши и одиночестве, к его бьющим ключам, причастилась вся страна.“⁹⁷¹ Diese Faszination angesichts des augenblicklichen Näherrückens von entfernten Orten, des sich Ineinanderschiebens von Nahem und Fernem und der unversehenen Schrumpfung der ‚weiten Welt‘ – Virilio nennt es später die „Infra-Winzigkeit“⁹⁷² der Welt – erscheint wie eine Vorwegnahme technologischer Euphorien, die in den 1990er Jahren hinsichtlich des Internet entstehen.

Dieses „infra-mince“ ist bereits in Chlebnikovs Vorstellung des „Radios der Zukunft“ vorformuliert, denn das „*Flackern jener Erscheinungen, die augenblicklich fernübertragen werden*“⁹⁷³ schließt offensichtlich nicht nur die Übertragung von Texten (Nachrichten, wissenschaftliche Informationen und Bildungsprogramme) ein, sondern auch die Transmission visueller Informationen:

Это Радио разослало по своим приборам цветные тени, чтобы сделать всю страну и каждую деревню участницей выставки художественных холстов далекой столицы. Выставка перенесена световыми ударами и повторена в тысячи зеркал по всем станам Радио. Если раньше Радио было мировым слухом, теперь оно глаза, для которых нет расстояния. Главный маяк Радио послал свои лучи, и Московская выставка холстов лучших художников расцвела на страницах книг читален каждой деревни огромной страны, посетив каждую населенную точку. (Chlebnikov 1986, ebd.)

Das Radio strahlt bunte Schatten über seine Apparate aus und lässt das ganze Land und jedes Dorf zu Besuchern einer Gemäldeausstellung der fernen Hauptstadt werden. Die Ausstellung

⁹⁷¹ Chlebnikov 1986, ebd. Dt.: „Jetzt wurde es in den Lesesälen dunkel; und plötzlich erklang das ferne Lied eines Sängers, mit eisernen Kehlen warf das Radio die Strahlen des Lieds an seine eisernen Sänger weiter: singe, Eisen! Und das ganze Land hatte teil an dem in die Stille und die Einsamkeit hinausgetragenen Wort.“ (Chlebnikov 1985, 273).

⁹⁷² Bei der „Kybernetisierung des geophysischen Raumes“ geht es, so Virilio, nicht mehr um die „*Steuerung von Fahrzeugen*, die sich noch in ihr bewegen, sondern um die *visuelle Steuerung* von Orten, die augenblicklich näherrücken. Nahes und Fernes schieben sich ineinander;“ ‚Wirkliches‘ (Aktuelles) und ‚Bildhaftes‘ (Virtuelles) werden visuell vertauschbar, und „mit den Möglichkeiten, die Erscheinungen der menschlichen Umgebung *optisch* unendlich zu *verstärken*, schrumpft die ‚weite Welt‘ unversehens zusammen, wird sie *infra-winzig*.“ (Virilio 1993, 52).

⁹⁷³ Virilio 1993, 52. Bei Chlebnikov findet sich bereits eine sehr genaue Beschreibung eines Modems, d.h. eines zur Datenfernübertragung notwendigen Modulators-Demodulators: „*Železnyj rot samoglasa poimannuju i peredannuju emu zyb' molnii prevratil v gromkuju razgovornuju reč', v penie i čelovečeskoe slovo.*“ (Chlebnikov 1986, ebd). Dt.: „Der Eisenmund des Selbstsprechers verwandelt den eingefangenen und an ihn durchgegebenen Seegang der Blitze in schallende Umgangssprache, Gesang und menschliche Worte.“ (Chlebnikov 1985, 272).

wurde durch Lichtstöße übertragen und auf Tausenden von Spiegeln in jeder Radiostation reproduziert. Wenn das Radio einst das Ohr der Welt war, so war es jetzt das Auge, das keine Entfernungen kannte. Der Hauptleuchtturm des Radios sandte seine Strahlen aus, und die Moskauer Ausstellung mit Bildern der größten Maler erblühte auf den Blättern der Lesesäle in jedem Dorf dieses riesengroßen Landes, besuchte jeden bewohnten Punkt.⁹⁷⁴

Das Radio soll also, ganz im Sinne einer ‚Tele-Audiovision‘, zum Träger für textuelle, auditive und visuelle Informationen werden. Darüber hinaus imaginiert Chlebnikov auch die Fernübertragung von Geruchs- und Geschmacksempfindungen, also olfaktorischer Sinnesreize, die eine Einwirkung auf das Bewusstsein auf Distanz ermöglichen sollen: „[K] простому, грубому, хотя и здоровому, обеду Радио бросит лучами вкусовой сон, призрак совершенно других вкусовых ощущений.“⁹⁷⁵ Das biblische Motiv der Umwandlung von Wasser in Wein spielt hier vor allem auf das Täuschungspotential⁹⁷⁶ des Mediums und seinen potentiell propagandistischen Einsatz an: „Люди будут пить воду, но им покажется, что перед ними вино. Сытый и простой обед оденет личину роскошного пира... Это даст Радио еще большую власть над сознанием страны...“⁹⁷⁷ Das Radio der Zukunft wird demnach auch „als Arzt auftreten können, der ohne Arzneien heilt“ (ebd.). Außerdem sei bekannt, dass „gewisse Laute, wie ‘lja’ oder ‘si’, die Muskelkraft zuweilen um das Vierund-

⁹⁷⁴ Chlebnikov 1985, 273. Nicht nur hinsichtlich des Fernsehens, sondern auch hinsichtlich des Radios ist Chlebnikovs Text ein genuin utopischer, denn er ist der technischen Realisierung um mindestens ein Jahr voraus: Der berühmte, von Šukov gebaute Radiosender – der „Hauptleuchtturm des Radios“ (Chlebnikov) – wurde erst im Sommer 1922 fertiggestellt. Ab dem 17. 9. 1922 ging der Sender mit der Kennung „Moskva Komintern“ dann relativ regelmäßig auf Sendung (vgl. Lerg, Winfried B.: Ein Pionier des Sowjetrussischen Rundfunks: Vor 40 Jahren starb M.A. Bontsch-Brudewitsch. In: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte, Mitteilungen*, 6. Jgg., Nr. 3, Juli 1980. 136-138. Hier: 138). Über die Einweihungsfeierlichkeiten berichtete die *Izvestija* am 9.11.1922: „Am 7. November, kurz vor 5 Uhr nachmittags, strahlte die Zentrale Moskauer Radiotelefoniestation das erste für die breite Öffentlichkeit bestimmte Konzert unter Teilnahme von Schauspielerinnen und Schauspielern namhafter Moskauer Bühnen aus. Das Radiokonzert wurde von allen Empfangs- und weitervermittelnden Sendestationen der Sowjetrepublik aufgenommen. Auf den Straßen der Moskauer Innenstadt fuhr langsam ein Lastkraftwagen mit daraufmontierter Rahmenempfangsantenne und einem lautsprechenden Telefonie-Schalltrichter. Das Konzert wurde mit der ‚Internationale‘ eingeleitet und auch beendet.“ (zit. nach Igrinow, Juri: Fakten aus der Frühzeit des sowjetischen Rundfunks. In: *Beiträge zur Geschichte des Rundfunks*, Heft 2/1983. 25-40. Hier: 29). Jedoch gab es natürlich schon vor der Aufnahme des Sendebetriebs entsprechende Pläne und Entwicklungen, die auch Chlebnikov als Mitarbeiter der ROSTA bekannt gewesen sein mussten: so begannen bereits Ende Februar 1919 erste Sprechfunkversuche im Funklabor von Nižnyj-Novgorod. Am 5.2.1920 kam die erste Sprechfunkverbindung nach Moskau zustande (vgl. Lerg 1980, 136). Und am 27.1.1921 beschloss der Rat der Volkskommissare den Aufbau eines Netzes radiotelefonischer Stationen: „Das Volkskommissariat für Post- und Fernmeldewesen wird beauftragt, in Moskau und an den wichtigsten Punkten der Republik Funkanlagen mit gegenseitiger Telefonverbindung einzurichten...“ (zit. n. Igrinow 1983, 27).

⁹⁷⁵ Chlebnikov 1986, ebd. Dt.: „[Z]um einfachen, aber gesunden Mittagssmahl strahlt das Radio Geschmacksträume aus, Vorstellungen von völlig anderen Geschmacksempfindungen.“ (Chlebnikov 1985, 273).

⁹⁷⁶ Der Science-Fiction Film *Matrix* (2000) stellte das Täuschungspotential von Virtual Reality sehr anschaulich dar. Vgl. auch Heilmann, Thomas: The Matrix - Die Aporie eines Freiheitskampfes. In: <http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/aporie.html>, 1997.

⁹⁷⁷ Chlebnikov 1986, ebd. Dt.: „Die Menschen werden Wasser trinken – aber glauben, Wein vor sich zu haben. Ein einfaches und sättigendes Mahl wird die Maske eines luxuriösen Festmahls anlegen ... dies wird dem Radio noch größere Macht über das Bewusstsein des Landes verleihen ...“ (Chlebnikov 1985, 274).

sechzigfache erhöhen“ – was liegt da näher als der Einsatz dieses Wundermittels in „Zeiten erhöhter Arbeitsanstrengung“ (ebd.), z.B. zum Ernteeinsatz?

Genau gegen diese letzten Endes manipulative Verwendung des neuen Mediums richtet sich Bertolt Brecht mit seiner ungefähr 10 Jahre nach Chlebnikovs *Radio Buduščego* entstandenen „Radiotheorie“⁹⁷⁸ (1927-32). In „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“ schreibt er dem gegenwärtigen Gebrauch des Radios eine lediglich „beruhigende“, „narkotisierende“, die bestehenden Verhältnisse festschreibende Rolle zu. Um den Rundfunk ins „Positive“ zu verändern ist, so Brecht, Folgendes nötig:

Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müsste [...] den Hörer als Lieferanten organisieren. (Brecht 1966, 140f.)

Das, was bei Chlebnikov nur am Rande Erwähnung findet, nämlich die technisch zu implementierende Möglichkeit eines „Schachspiel[s] zwischen zwei Menschen an entgegengesetzten Punkten des Erdballs, ein[es] angeregte[n] Gespräch[s] zwischen einem Menschen in Amerika und einem Menschen in Europa ...“ (Chlebnikov 1985, 273), also eine dialogische Zweiwegkommunikation anstelle einer monologischen Einwegkommunikation, wird bei Brecht zur zentralen Forderung. Der Rundfunk darf nicht *folgenlos* bleiben, er muss im

⁹⁷⁸ Brecht, Bertolt: Radiotheorie [1927 bis 1932]. In: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band 1. 1920-1939. Berlin/Weimar, 1966. 127-147. Allerdings kannte Brecht Chlebnikovs Text wahrscheinlich nicht.

Gegenteil zu einem „Kommunikationsapparat öffentlichen Lebens“⁹⁷⁹ werden, indem er aktives Eingreifen⁹⁸⁰ einzelner Individuen (und eben nicht nur staatlicher Organe) ermöglicht:

[Der Rundfunk] hat [...] die Berichte der Regierenden in Antworten auf die Fragen der Regierten zu verwandeln. Der Rundfunk muss den Austausch ermöglichen. Er allein kann die großen Gespräche [...] veranstalten, die Debatten über Erhöhungen der Brotpreise, die Dispute der Kommunen. Sollten Sie dies für utopisch halten, so bitte ich sie, darüber nachzudenken, warum es utopisch ist.⁹⁸¹

Während es bei Bertolt Brecht eindeutig um eine mittels des Radios als „Kommunikationsapparat öffentlichen Lebens“ zu verwirklichende konkrete politische Utopie geht, nämlich die Utopie einer wirklich demokratischen Gesellschaftsordnung, handelt es sich bei Velimir Chlebnikovs *Radio Budućego* dagegen um eine poetische Annäherung an das neue Medium selbst. Chlebnikovs fast zehn Jahre vor Brechts „Radiotheorie“ verfasster Text ist der Frühphase der Faszination durch das neue Medium Radio noch spürbar näher. In dieser Phase

⁹⁷⁹ Brecht 1966, 146. Hans Magnus Enzensberger hat in seinem Text „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ Brechts Radiotheorie hinsichtlich der neuen (elektronischen bzw. digitalen) Medien, die „ihrer Struktur nach egalitär“ sind, 1970 neu formuliert. Er stellt dem repressiven einen emanzipatorischen Mediengebrauch gegenüber. Während der repressive Mediengebrauch durch ein zentral gesteuertes und von Spezialisten produziertes und kontrolliertes Programm, die Struktur „ein Sender/ viele Empfänger“ und die Immobilisierung isolierter, sich durch eine passive und entpolitisierte Konsumentenhaltung auszeichnende Individuen gekennzeichnet wird, stellt der emanzipatorische Mediengebrauch das genaue Gegenteil dar: hier gibt es dezentralisierte (und kollektiv kontrollierte) Programme, jeder Empfänger ist ein potentieller Sender, Interaktion der Teilnehmer untereinander bzw. Wechselwirkungen zwischen Empfänger und Sender (*feedback*) und kollektive Produktion führen zu einem politischen Lernprozess und zu einer Mobilisierung der Massen. Mediengeräte sind in Enzensbergers Verständnis nie nur Konsumtionsmittel, sondern grundsätzlich immer auch Produktionsmittel. Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hg. v. Pias, Claus/Vogl, Joseph, u.a. Stuttgart, 1999. 264-278. Bzgl. der Kommunikation im Internet entwickelten Inke Arns und Andreas Broeckmann 1997 ausgehend von Deleuze/Guattaris Begriff der „kleinen Literaturen“ [„littératures mineures“] den Begriff der „kleinen“ bzw. „minoritären Medien“, der sich inhaltlich an Brechts und Enzensbergers Theorien anschließt. Vgl. Arns, Inke/Broeckmann, Andreas: Small Media Normality for the East. In: *ZKP4: Beauty and the East*. Ljubljana, 1997; sowie Arns, Inke: *Netzkulturen*. Hamburg, 2002.

⁹⁸⁰ Seine Tätigkeit als Rundfunkjournalist hat Walter Benjamin übrigens zu ähnlichen Vorstellungen über die Rolle des Radios geführt. Benjamin hat, so Bernd Witte, „als einer der Pioniere dieses neuen Mediums sich hier die Erfahrungen erarbeitet, die ihm in den großen Essays der Exilzeit die Formulierung einer Theorie des nicht auratischen Kunstwerks ermöglichten. [Er versuchte] den technischen Reproduktionsapparat zu nutzen, um der *schrackenlosen Ausbildung einer Konsumentenmentalität* entgegenzuwirken und den Hörer durch die Form der Sendungen zu eigenständiger Produktion anzuregen. Ein solchermaßen zum dialogischen Medium umfunktionalisierter Rundfunk sollte grundsätzlich die *Trennung zwischen Ausführendem und dem Publikum* aufheben und damit zum Vorbild einer neuen *Volkskunst* werden.“ (Witte, Bernd: *Walter Benjamin*. Reinbek, 1994. 88. Wittes Kursivierungen stellen Benjamin-Zitate dar).

⁹⁸¹ Brecht 1966, 141f. John Perry Barlow charakterisierte 1996 in Anlehnung an Brechts Diktum der ‘großen Gespräche’ das, was mit dem Zweiwegkommunikationsmedium Internet einer seit Beginn der 1990er Jahre stetig wachsenden Menge von BenutzerInnen zur Verfügung steht, als ‘The End of Broadcast Media and the Beginning of the Great Conversation’: “If it is suddenly possible to spread ideas widely without first shoving them through some centrally operated and intensely capitalized industrial engine - whether a complex of book binderies or 50,000 watt transmitters -- ... freedom of expression will belong not only to those who buy ink by the barrel or transmitter power by the kilowatt. No longer will anyone have to confine their expressions to ideas congenial to the media lords and their advertisers.” (Barlow, John Perry: *The Best of All Possible Worlds*. In: *Communications of the ACM, 50th Anniversary Issue*, 1996; <<http://www.nettime.org/nettime.w3archive/199612/msg00011.html>>).

besteht noch größeres Interesse an den potentiell die ‚Menschheit‘ einenden, deterritorialisierenden Eigenschaften des Radios (‚Völkerverständigung‘). Noch überwiegt die Faszination, noch überwiegen poetische Umschreibungen der immateriellen Utopie des Radios, die Chlebnikov in stoffliche Metaphern zu fassen sucht. Chlebnikovs visionäre Leistung liegt für Peljhan vor allem in seiner (oft die Grenze zum Irrationalen überschreitenden) Betonung der zeitlichen Dimension des Raumes. Zwar haben sich im 20. Jahrhundert vor allem ökonomische Interessen dieser zeitlichen Dimension bemächtigt, und haben so den Raum bedeutungslos werden lassen. Chlebnikov gibt uns jedoch, so Peljhan, auch die Mittel in die Hand, mit denen es gelingen kann, die Dimension der Zeit zurückzuerobern (z.B. mittels Peljhans oben beschriebener Taktik der ‚counter-surveillance‘).

Radio-Visionen II: Nikola Teslas „Welt-System“

Seit 1997 rückt in Peljhans Arbeiten eine andere Figur in den Vordergrund: Nikola Tesla. Vor allem in einer Reihe von Performances, die Marko Peljhan seit der documenta X mit Carsten Nicolai bzw. dem Label rastermusic unter wechselnden Projekttiteln durchführte (*Wardenclyffe Situations* [1997-98], *Solar* [1998], *Signal-Sever!* [2001]) geht es um die Ideen des serbischen Ingenieurs und Erfinders Nikola Tesla (1856-1943), der 1884 in die Vereinigten Staaten emigrierte und dort um 1900 zum „ultimate visionary crank“⁹⁸² wurde. Während Nikola Tesla sowohl eine jugoslawische⁹⁸³ als auch eine post-jugoslawische⁹⁸⁴ Identifikationsfigur war bzw. ist, ist er in den USA dagegen vollkommen in Vergessenheit geraten. Nicht zuletzt weil Tesla als erster die Idee einer globalen drahtlosen Ausstrahlung/Kommunikation propagiert hat, wird er jedoch im Kontext medienkünstlerischer Projekte in letzter Zeit verstärkt ‚neu‘ entdeckt.⁹⁸⁵ Zunächst daher kurz zur Person Nikola Teslas.⁹⁸⁶

⁹⁸² Davis, Erik: *Techgnosis. Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*. New York, 1998. 68-75. Hier: 69.

⁹⁸³ Das 1955 in Belgrad eröffnete Muzej Nikole Tesle <<http://www.yuope.com/org/tesla/>> bewahrt neben einer ständigen Sammlung zu Tesla und seinen Erfindungen auch die Urne mit seiner Asche auf.

⁹⁸⁴ „Tesla, the inventor and electrical engineer of mythical fame, is an interesting figure because he can easily be claimed by Croatia, Serbia, Austria and the USA (others?). In Serbia, not only the older 10-dinar but also the new 100-dinar banknotes bare his portrait.“ (Broeckmann, Andreas: Re: Tesla. In: *Syndicate*. 13.6.2001).

⁹⁸⁵ Zuletzt wurde auf der *Syndicate* Mailingliste die von ARKZIN:COM:MUNICATIONS und dem net.culture club [MAMA] organisierte Veranstaltung „Broadcasting Project“ in Zagreb angekündigt, die Nikola Tesla gewidmet war und sich auch auf Bertolt Brechts Radiotheorie bezog. Vgl. Krsić, Dejan: Broadcasting 01. In: *Syndicate*, 13.6.2001. Zum Einfluss von Tesla in der Populärkultur vgl. den Film von: Baldwin, Craig: *Spectres of the Spectrum*. Drehbuch, 2000 [Typoskript].

⁹⁸⁶ Vgl. dazu ausführlich die beiden Biographien zu Nikola Tesla: O'Neill, John: *Tesla. Die Biografie des genialen Erfinders Nikola Tesla aus der Sicht eines Zeitgenossen*. Frankfurt/Main, 1997 [*Prodigal Genius - The Life of Nikola Tesla*. New York, 1944]; Cheney, Margaret: *Nikola Tesla. Erfinder, Magier, Prophet*. Düsseldorf, 1995 [*Tesla - Man Out of Time*. Englewood Cliffs, 1981]. Eine knappe Darstellung findet sich auch bei Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, 2002. Hier insbes.

Offiziell anerkannt in der Wissenschaft ist Tesla vor allem in der Hochspannungstechnik und als Entdecker des Wechselstroms, der sich seit dem Sieg über den von Edison favorisierten Gleichstrom weltweit durchgesetzt hat. Deshalb wird heute die Flussdichte elektrischer Induktion in der Einheit namens ‚Tesla‘ gemessen. Außerdem hat Tesla sehr früh, ab etwa 1893, Experimente zur Funktechnik durchgeführt.⁹⁸⁷ Daraus ergibt sich die bis heute andauernde Debatte um seine oder Marconis Priorität in der Erfindung des Radios. Teslas Beitrag wird in der (Technik-) Geschichte der Sendemedien oft vernachlässigt, da er letztlich erfolglos blieb und seine Karriere unter ausgesprochen obskuren Umständen endete. Er starb 1943 mit 87 Jahren in einem Hotelzimmer in New York. Nach seinem Tod wurden seine Unterlagen wegen angeblich in ihnen enthaltener militärischer Geheimnisse vom FBI beschlagnahmt. Bis heute wird in der Populärkultur daher – insbesondere in esoterischen New-Age-Zirkeln und zahlreichen Internet-Websites – die Legende von Tesla als einem *inventeur maudit* fortgeschrieben.

Nikola Tesla wurde 1856 als Sohn eines serbisch-orthodoxen Priesters in Similjan in der kroatischen Provinz des damaligen Kaiserreichs Österreich-Ungarn geboren. Nach seiner Ausbildung am Polytechnikum in Graz und an der Universität Prag arbeitete er Anfang der 1880er Jahre als Fernmeldeingenieur in Budapest und Paris. Er erfand einen neuartigen Elektromotor, der nach dem Prinzip rotierender, durch Mehrphasen-Wechselströme erzeugter Magnetfelder arbeitete, baute auch einen Prototyp, fand jedoch in Europa keine Interessenten. 1884 emigrierte er in die USA. Dort gründete er nach einer kurzen und unbefriedigenden Zusammenarbeit mit Thomas Alva Edison ein eigenes Labor und meldete verschiedene Patente für Mehrphasenmotoren, -generatoren und -transformatoren für ein vollständiges Drehstromsystem an. Tesla schloss sich mit George Westinghouse zusammen, der Teslas Mehrphasenstrom-Patente für US\$ 1 Million plus Gewinnbeteiligung kauft. Zusammen mit Westinghouse tritt Tesla aktiv gegen Edison auf, um die Öffentlichkeit von der Überlegenheit und der Sicherheit von Wechselstrom gegenüber Gleichstrom zu überzeugen. Mit Erfolg, wie sich zeigte, denn schließlich kam in den Elektrizitätsnetzen weltweit Wechselstrom zum Einsatz. Außerdem entwickelten Tesla und Westinghouse das Beleuchtungssystem für die Weltausstellung in Chicago, bauten das Wasserkraftwerk Niagara Falls und richteten Wechselstromsysteme in den Silberminen von Colorado und in anderen Industrieanlagen ein.

Tesla experimentierte weiterhin selbstständig in seinem Labor in Manhattan; entwickelte und patentierte elektrische Geräte unter Ausnutzung der überlegenen Hochfrequenz-

Kap. 3: „Prophezeiung und Poesie der drahtlosen Welt“, Unterkap. „Geistesblitze und Hochspannung: Nikola Tesla“, 98-103.

⁹⁸⁷ Tesla erforschte auch viele militärisch relevante Bereiche, u.a. erfand er ein fernsteuerbares U-Boot.

Beleuchtung, von Röntgenstrahlen, drahtloser Nachrichtenübertragung und Elektrotherapie. Mit mechanischen Oszillatoren und den von ihnen erzeugten Vibrationen ruft er Ende der 1890er Jahre unter Ausnutzung der Eigenresonanz der Materie ein kleines Erdbeben in und um sein Labor in der New Yorker Houston Street hervor. Erik Davis betont die Bedeutung des Resonanzprinzips in Teslas Arbeiten:

Many of Tesla's inventions exploit the principle of resonance. Not so much a law of nature as a deep habit, resonance pops up across the board, emerging in electrical systems, and molecular dynamics, as well as Tuvan overtones chanting and the tuning of TV sets. Everything vibrates, and when the oscillating vibrations of different systems coincide, or resonate, large qualities of energy can be exchanged from one system to the other. (Davis 1998, 71)

Zu Untersuchung des Resonanzprinzips in globalem Maßstab verlegt er 1899 sein Labor kurzfristig nach Colorado Springs. Neben der Untersuchung und Erzeugung von Blitzen, der Erforschung der Erdresonanz und Experimenten mit drahtlosen Eigenschaften von hochfrequenten Hochspannungen arbeitet er hier vor allem an der Entwicklung eines Verfahrens zur weltweiten Energieübertragung auf drahtlosem Weg. Ab 1900 konzentrierte sich Tesla in Wardenclyffe, Long Island, auf die Schaffung des sogenannten „Welt-Systems“, eines Welt-Energie-Senders, der sowohl als Rundfunksystem als auch zur weltweiten Übertragung von Energie dienen soll. Mit der Unterstützung des mächtigsten Bankiers der USA, J. Pierpont Morgan, beginnt noch im selben Jahr der Bau des großen Sendeturms auf Long Island [Abb. 21]. In einer von Tesla herausgegebenen Broschüre über das „Welt-System“ findet sich folgende Darstellung:

Das *Welt-System* beruht auf einer Reihe ursprünglich eigenständiger Entdeckungen, die der Erfinder im Laufe seiner umfangreichen Forschungsarbeiten und Experimente gemacht hat. Es ermöglicht nicht allein die schnelle und genaue drahtlose Übermittlung jeder Art von Signalen, Nachrichten und Zeichen in jeden beliebigen Teil der Welt; es lässt sich obendrein auch für sämtliche bestehenden Telegraphie- und Telephoniesysteme nutzen, ohne dass deren vorhandene Ausrüstung zu diesem Zwecke geändert werden müsste. Auf diese Weise wäre es etwa einem Telephonteilnehmer möglich, mit jedem beliebigen anderen Teilnehmer auf der Erde in Kontakt zu treten. Was er dazu benötigte, wäre lediglich ein preisgünstiges Gerät von der Größe einer kleineren Uhr; dieses Gerät würde ihn in die Lage versetzen, an jedem Ort der Erde, zu Lande und zur See, der Sprache oder der Musik zu lauschen, die gerade an einem beliebig weit entfernten Ort erklingt. Doch dies sind nur wenige der unzähligen Möglichkeiten, die dieser bedeutende wissenschaftliche Fortschritt bereithält. Die Frage der Entfernung wird in Zukunft bedeutungslos sein, da sich die perfekten Leitereigenschaften unseres Globus für all diejenigen Zwecke einsetzen lassen, zu deren Erfüllung wir bislang metallischer Kabel und Leitereigenschaften bedurften. Eine weitreichende Folge dieser Entwicklung ist der Umstand, dass wir nun Geräte, die sich bisher nur vermittels eines oder mehrerer Kabel (auf freilich begrenzte Distanz) bedienen ließen, ohne jeglichen künstlichen Leiter mit dergleichen Leichtigkeit und Präzision über

Entfernungen hin steuern können, deren obere Grenze allein vom Ausmaß unserer Erde bestimmt ist.⁹⁸⁸

Die damit verfolgten Ziele fasst Tesla 1904 so zusammen:

Welt-Telegrafie bildet, glaube ich, durch ihre Funktion, die verwendeten Mittel und ihre Anwendungsmöglichkeiten eine radikale und fruchtbare Überschreitung all dessen, was bisher erreicht wurde. Ich zweifle nicht daran, dass sie sich als sehr effizient für die Aufklärung der Massen erweisen wird, vor allem in noch unzivilisierten Ländern und unzugänglichen Regionen, und dass sie wesentlich zur allgemeinen Sicherheit, Komfort, und Bequemlichkeit ebenso wie zur Aufrechterhaltung friedlicher Beziehungen beitragen wird. Sie beruht auf mehreren Stationen, die alle in der Lage sind, individuelle Signale weltweit zu übertragen. Jede von ihnen ist vorzugsweise nahe einem wichtigen Zentrum der Zivilisation zu platzieren und Nachrichten, die sie durch jedweden Kanal erhalten, werden an jeden Punkt der Erde blitzartig übermittelt. Ein einfaches und preiswertes Gerät, das man in seiner Tasche trägt, kann überall auf Land oder See eingesetzt werden, um die Weltnachrichten aufzuzeichnen, oder spezielle an es gerichtete Botschaften zu empfangen. So wird die ganze Erde in ein großes Gehirn verwandelt, in jedem seiner Teile fähig zu einer Reaktion.⁹⁸⁹



Abbildung 21:
Nikola Tesla, Wardenclyffe Turm
auf Long Island (1900)

Teslas Welt-Sendeturm sollte nicht Hertzsche Funkwellen ausstrahlen, sondern Nachrichten durch die Modulation einer hochfrequenten elektrischen Schwingung verbreiten, deren Resonanz sich über den gesamten Globus ausbreitet. Entsprechend Teslas Credo von der

⁹⁸⁸ Zit. nach O'Neill 1997, 260.

⁹⁸⁹ Tesla im Artikel des *Electrical World Engineer*, 5.3.1904, zit. nach: Daniels 2002, 101.

Universalität des Rhythmus sollten sich ebenso auch große Mengen elektrischer Energie drahtlos in die ganze Welt übertragen lassen. Wegen ausbleibender Resultate mehrte sich jedoch bald die Kritik an Teslas vermessenen Plänen. Dass er hartnäckig behauptete, drahtlose Telegrafie würde nicht auf Hertzschen Wellen beruhen, trug zusätzlich dazu bei, seinen wissenschaftlichen Ruf zu untergraben. Aber vor allem Marconis im Jahr 1901 mit weit simpleren Mitteln erreichte transatlantische Übertragung war für Teslas Finanziers das Signal, dass mit dessen Plänen etwas nicht stimmt. So blieb der Wardenclyffe-Turm mangels weiterer Mittel unvollendet. 1917 wurde er schließlich abgerissen, um von dem Schrottwerk die angefallenen Hotelrechnungen für Teslas Dauerresidenz im New Yorker Waldorf Astoria zu begleichen. Tesla wurde zum Gespött der Presse, und seine Erfinderlaufbahn war beendet.

Teslas Prophezeiungen zur Funktion des Weltsendeturms enthalten solche Visionen wie weltweite Musikausstrahlung und Bildübertragung, ein globales Navigationssystem in der Art des heutigen Global-Positioning-System (GPS) und drahtlose Zeitsignalübermittlung für Uhren und sogar eine Antizipation der Synthese von Handy und Internet.⁹⁹⁰ All dies sollte sich erfüllen, allerdings erst hundert Jahre nach Teslas „Welt-System“, in dessen Darstellung er „mehr und mehr einem poetisierenden Technik-Mythizismus der universalen Schwingungen verfällt“ (Daniels 2002, 102).⁹⁹¹ Diese Mischung aus Prophetie und Technologie wird für ihn persönlich zum Verhängnis, dennoch sind seine Zukunftsthesen ebenso folgenreich wie seine faktischen Erfindungen.

Marko Peljhan (Projekt Atol – Makrolab) und Carsten Nicolai (noto)⁹⁹² begannen auf der documenta X (1997) eine Reihe von gemeinsamen Performances, die sie seither mit verschiedenen Teilnehmern – u.a. Olaf Bender (byetone) und Frank Bretschneider (komet) – und unter

⁹⁹⁰ Vgl. Teslas spätere Darstellung von 1919: Der Verstärkende Sender, in: Tesla, Nikola: *Meine Erfindungen*. Basel, 1995. 65 [*My Inventions*. New York, 1919].

⁹⁹¹ Dieter Daniels schreibt dazu: „Teslas Aufsätze in wissenschaftlichen, technischen und populären Zeitschriften zeichnet ein literarischer Stil aus, und sie umkreisen eher philosophische Fragen als trockene Fakten. Weil sie von einem anerkannten Forscher stammen, aber Themen berühren, die noch völlig außer Reichweite der Technik liegen, inspirieren sie die Zeitgenossen eminent. In dem 1900 im weit verbreiteten *Century Magazine* erscheinenden Text ‚Das Problem der Steigerung menschlicher Energie‘ gibt er ein kosmisches Panorama der Menschheitsgeschichte von faustischem Format, das mit einem Goethezitat endet. Fundierte und aus heutiger Sicht völlig zutreffende Prophezeiungen, wie etwa die Herstellung von Flugzeugen aus Aluminium, eine globale drahtlose Kommunikation oder die Entwicklung künstlicher Intelligenz, stehen dabei im Kontext weit reichender metaphysischer Spekulationen. Diese skizzieren eine ganze Weltanschauung, die von der Hygiene bis zu Krieg und Frieden, von der Ökologie über die Sexualmoral bis zur Religion reicht. Die Lösungen, die Tesla für alle diese Fragen offeriert, treten immer mit dem Anspruch positivistischer Letztbegründung durch die Wissenschaft auf. So heißt es unter anderem, dass alle Bewegungen der Natur und ebenso das menschliche Leben rhythmisch sein müssen, was laut Tesla nebenbei auch die metaphysische Rechtfertigung des Wechselstroms liefert: ‚Der Mensch ist keine gewöhnliche Masse ... seine Masse wird, wie das Wasser einer Welle im Ozean, ständig ausgetauscht, Neues tritt an die Stelle des Alten.‘ (Tesla, Nikola: *The problem of increasing human energy*. In: *The Century Illustrated Monthly Magazine*, Juni 1900, zit. nach: Tesla 1956, A–111). Eine solche universalistische Metaphorik trägt ebenso zum populären Erfolg seiner Thesen bei wie sie Teslas wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit Schaden zufügt.“ (Daniels 2002, 100).

⁹⁹² In Klammern jeweils die Namen, unter denen die Künstler als Musiker auftreten.

wechselnden Projektnamen durchführen. Die ersten Performances *Wardenclyffe Situation No. 1* und *Wardenclyffe Situation No. 2* fanden 1997 im *makrolab* bzw. während des dritten *ostranenie*-Festivals am Bauhaus Dessau statt.⁹⁹³ Die Titel dieser Performances stellen einen direkten Bezug zu Teslas „Welt-System“ her, bzw. zu dessen nie fertiggestelltem Welt-Energie-Sendeturm in Wardenclyffe, Long Island.⁹⁹⁴ Frank Bretschneider bezeichnet in einem Interview Teslas Idee des „Welt-Systems“ und seine experimentelle Erforschung einer globalen drahtlosen (und zugleich öffentlich zugänglichen) Ausstrahlung von Energie und Informationen als „visionär“.⁹⁹⁵ Die *Wardenclyffe Situations* ständen „fast ein Jahrhundert später“ in direkter Relation zu dieser „globalen Idee“ (ebd.): „The artists' project *Wardenclyffe* inquires the possibility of a musical interpretation of Tesla's Vision“ (ebd.). Während der ca. 45-minütigen Performances wurden mittels speziell konstruierter Antennen (in Dessau bestanden diese aus mehreren, sieben bis acht Meter langen, durch den Zuschauerraum gespannten Drähten) Signale empfangen und aufgenommen, die zu dieser Zeit durch den Raum liefen. Es handelte sich um Signale von Satelliten, um Radiosignale und um andere drahtlose Übertragungen, die in Echtzeit analysiert wurden. Auf der Bühne, die mit ihren drei Tesla-Transformatoren eher einem physikalischen Versuchsaufbau glich, wurden zusätzlich akustische bzw. elektromagnetische Signale generiert, mit denen die empfangenen Signale verändert wurden und die in dieser veränderten Form wieder in den Äther zurückgestrahlt wurden. Dabei ging es nicht, wie Frank Bretschneider betont, um eine Ästhetisierung der empfangenen Signale, sondern eher um eine Analyse und eine Hervorhebung der Signalstruktur: „It is not [an attempt, I.A.] to integrate the available signals into a conventional, musical stereotype, it's rather a question of examining the aesthetic[...] quality of th[ese] signals. The essential formation principles are therefore filtration, accentuation, raster, reduction.“ (ebd.).

Da die immaterielle Welt der Signale an jedem Punkt der Erde präsent ist, kann, so die Überlegung der Künstler, das Projekt auch an jedem Punkt der Erde stattfinden.⁹⁹⁶ Die in den

⁹⁹³ Es handelt sich jeweils um Koproduktionen zwischen Projekt Atol (Marko Peljhan und Aljoša Abrahamsberg, Ljubljana/SLO) und Rastermusic/Noton - Archiv für Ton und Nichtton (Carsten Nicolai, Frank Bretschneider, Olaf Bender, Chemnitz/D) <<http://www.rastermusic.com/>>. *Warden-clyffe Situation No. 3* fand im April 1998 bei V2 in Rotterdam statt.

⁹⁹⁴ Außerdem verweist das Abstract der Performance auf Teslas Forschungsstation: „Wardenclyffe is a town on Long Island in upstate New York where researcher and inventor Nikola Tesla established an experimental station for a so-called 'world system' in 1900. This 'world system' not only was supposed to create the possibility of wireless transmission of energy to any place in this world, but also to work as a worldwide communication and information system accessible for everybody. The experimental station was never fully finished and was given up on and torn down for lack of money after six years.“ (Wiretap V2 1998). Der Abriss erfolgte allerdings, wie bereits dargestellt, erst im Jahr 1917.

⁹⁹⁵ Bretschneider, Frank. In: Raster Music. A Profile. In: *angbase* 2, Spring 1998 <www.angbase.com/angbase2/raster.html>.

⁹⁹⁶ Frank Bretschneider schreibt dazu: „Wardenclyffe is a growing project, which [...] - because of its spontaneous and open structure - [can be continued] in every place of the world and therefore it intellectually picks up

darauffolgenden Jahren an verschiedenen Orten durchgeführten Performances stellen eine kontinuierliche Weiterentwicklung des ursprünglichen *Wardencllyffe*-Konzeptes dar. *Solar: A Wardencllyffe Project* (Linz, 1998) und *Signal-Sever! (Signal-Norden!)*, Riga, 2001)⁹⁹⁷ bestanden ebenfalls aus den Schritten Empfangen, Modulieren und Abstrahlen/Senden – mit dem einzigen Unterschied, dass diese Performances acht bis zehn Stunden dauerten, von der Dämmerung bis zum Morgengrauen des darauffolgenden Tages:

The *Signal-Sever!* performance [...] is an open air event, that lasts from dusk until dawn. The basic conceptual plan of the work is to follow the events in the electromagnetic spectrum according to daily changes in the ionosphere which have a lot to do with sun activity and present this immateriality as an acoustic and performative experience. The *Signal-Sever!* machine is a sensor array and a processing unit which receives radio waves, processes, transforms them and sends them back in many different directions and forms. The systems we use are standard systems we have used and developed for Makrolab and the world-information.org EMM console, but this year we will also use the new EMM-1001 unit that I am just developing at the moment. This is a tactical-radio unit, and Latvia will be the official premiere for it ... We will definitely be agreeing with Nikola Tesla who stated, that the magnetosphere of the earth behaves very similarly to that of a small metal sphere...⁹⁹⁸

Dass für die Premiere von *Signal-Sever!* nicht nur auf neue selbstgebaute Technologie, sondern auch auf das große, bis 1991 ausschließlich von der Roten Armee genutzte Radioteleskop (Durchmesser: 32 Meter) und die Kurzwellenantenne des International Ventspils Radio Astronomy Centre im lettischen Irbene zurückgegriffen werden konnte, ist sicherlich den OrganisatorInnen des Rigaer RIXC Medienlabors zu verdanken. Es ist aber auch ein Indikator für Peljhans großes Interesse an der Umnutzung und Rückumwandlung militärischer Technologie in zivile, öffentlich zugängliche Kommunikationsmittel.

Dieses Interesse kommt vielleicht am deutlichsten in seinem Projekt *TRUST-SYSTEM 15* (1999) zum Ausdruck. Das Projekt besteht in der Umfunktionierung einer militärischen Trägerrakete in einen fliegenden Kurzwellensender: “[M]y work speaks of the art of war, that is, of the appropriation of certain systems of power and control and their redefinition and use for civil[ian] purposes. *TRUST-SYSTEM 15* is an example of this. It takes a guided missile, a weapon of destruction, and turns it into a radio station for a territory in which the existence of

the thread of Teslas [global] ideas.“ (ebd.). Marko Peljhan hatte bereits in seinem Amateurfunk-Projekt *Territorij Mir-a* (Galerija Kapelica, Ljubljana, 1995) die Idee einer Kartographierung des immateriellen Territoriums der Signale von verschiedenen Punkten der Erde aus entwickelt.

⁹⁹⁷ *Signal-Sever!* wurde an folgenden Orten aufgeführt: Sept. 2001 in Riga (Lettland), März 2002 in Kwangju (Korea), April 2002 in Glasgow (Schottland) und Sept. 2002 in Ljubljana (Slowenien). Vgl. rx:tx (September 2002) <<http://www.rx-tx.org/signal.html>>.

⁹⁹⁸ Peljhan, Marko. In: Auzina, Ieva/Smite, Rasa/Smits, Raitis: RIXC Interview with Marko Peljhan. 2001 <<http://rixc.lv/01/nodales/intevi.htm>>. WORLD-INFORMATION.ORG <<http://www.world-information.org>>.

a free radio station is not yet possible.”⁹⁹⁹ Peljhans Beschäftigung mit strategischen Waffensystemen und taktischen Medien, die Verwendung von Landkarten, die Kartografierung von Territorien und die Entwicklung tragbarer Informations- und Kommunikationssysteme ist auch im Kontext des Krieges in Ex-Jugoslawien zu sehen. Zu Kriegszeiten zirkulierten auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien und in angrenzenden postsozialistischen Staaten die unterschiedlichsten Waffengattungen, die auf Schwarzmärkten gehandelt wurden.

Für eine Ausstellung im New Yorker P.S.1 ließ sich Peljhan als ‚Projekt Atol‘ von verschiedenen US-amerikanischen Rüstungsfirmen ‚Produktionsproben‘ an eine New Yorker Adresse schicken. In einem Vortrag berichtet er: „[T]he industry sent Project Atol its samples – various materials started arriving at a specific address in New York, from UAV [unmanned aerial vehicle] engines to electronics, jammers, telemetry and navigation systems.”¹⁰⁰⁰ Aus diesen einzelnen Bauteilen, die er in einer neueren Version des Projektes auch auf verschiedenen post-jugoslawischen und -sowjetischen Waffenmärkten kauft, will er ein „unbemanntes Luftgefährt“ („unmanned aerial vehicle“) bauen, das als ein Radio fungiert und gleichzeitig „Aufklärungsarbeit“ für „zivile Zwecke“ leisten soll:

Namena tega projekta sta dva – taktično predvanjanje radijskega programa nad ozemljem, kjer je predvanjanje z navadnimi sredstvi onemogočeno zaradi vojaških akcij in civilne represije, ter zbiranje obveščevalnih podatkov v civilne namene. Druga točka je seveda v veliki koliziji z vsemi zakonodajami po svetu, mene in eno celotno kulturo pa dejansko zanima, kako obdržati določeno stopnjo civilnega nadzora nad zelo agresivnimi in samobnavljajočimi se družbenimi sistemi represije, sistemi, ki te iste metode uporabljajo nad nami. (Ebd.)

Das Projekt hat zwei Ziele – taktisches Senden eines Radioprogramms über einem Territorium, über dem man wegen militärischer Aktionen oder Unterdrückung der Zivilbevölkerung nicht mit den üblichen Mitteln [z.B. terrestrische Radiostationen, I.A.] senden kann, und das Sammeln von Informationen für zivile Zwecke. Dem zweiten Ziel stehen natürlich alle Gesetzgebungen der Welt entgegen, aber ich und eine Menge anderer Leute sind ernsthaft daran interessiert, einen gewissen Grad ziviler Kontrolle über sehr aggressive und sich selbst reproduzierende Systeme sozialer Repression zu bewahren, die dieselben Methoden verwenden, um uns unter Kontrolle zu halten.¹⁰⁰¹

Aus einer ähnlichen Erkenntnis heraus – nämlich der, dass es sich bei den immateriellen Kommunikationsräumen beileibe nicht um rechts- und interessenfreie Räume handelt –

⁹⁹⁹ Peljhan, Marko. In: Čufer, Eda: Pogovor z Markom Peljhanom [An Interview with Marko Peljhan]. In: *Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost* [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art: Geopolitics and Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 1999. 64-69. Hier: 69.

¹⁰⁰⁰ Peljhan, Marko: Strategije Minimalnega Odpora – Analiza Taktičnega Delovanja v Družbi Kontrole [Strategies of Minimal Resistance – Analysis of Tactical Work in the Surveillance Society]. In: *Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost* [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art: Geopolitics and Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 1999. 60-63. Hier: 62.

¹⁰⁰¹ Übersetzung I. Arns.

entwickelt Marko Peljhan seit 1999 *INSULAR Technologies*.¹⁰⁰² Dieses System ist konzipiert als ein weltweites, unabhängiges, offen zugängliches und dezentrales Funknetzwerk, das parallel zu den herkömmlichen Kommunikationsstrukturen Daten, Text und Sprache überträgt. Die Existenz einer autonomen Infrastruktur und der Einsatz von starker Verschlüsselung sollen eine wirklich sichere Kommunikation gewährleisten, die darauf abzielt, die NutzerInnen unabhängiger von den gegenwärtigen bestehenden proprietären Telekommunikationsinfrastrukturen zu machen.¹⁰⁰³

Marko Peljhan bezieht sich nicht nur in der Thematik seiner Arbeiten auf Nikola Tesla, sondern stellt sich auch dadurch, dass er sich selbst an der experimentellen Entwicklung alternativer Technologien und taktischer Medien beteiligt, in eine Linie mit dem Erfinder. Wie bei Chlebnikov handelt es sich auch bei Tesla um einen ‚Visionär‘, der viele Entwicklungen des 20. Jahrhunderts sehr früh vorausgesehen hat. Der Ingenieur Tesla, ein „rückfällig gewordener Poet“ (Daniels 2002, 102), dessen Sendeturm sich noch zu Teslas Lebzeiten mehr und mehr als „Resultat metaphysischer Spekulationen“ (ebd., 118) erweist und der zunehmend einem „poetisierenden Technik-Mytizismus der universalen Schwingungen“ (ebd., 102) verfällt, demonstrierte sich jedoch durch seinen Glauben an seine holistisch-okkulten Thesen und halbwissenschaftlichen Fiktionen selbst. Die militärische Bedeutung seiner Forschung hat Tesla selbst nie interessiert – dafür aber den amerikanischen Geheimdienst und das Militär um so mehr. Es lässt sich heute wegen fehlender Unterlagen nicht mehr genau sagen, was genau an technischen (militärischen und zivilen) Entwicklungen auf den Erfinder zurückzuführen ist – dass jedoch vieles von ihm zumindest konzeptuell vorweggenommen wurde, ist unbestritten.

Marko Peljhan interessiert sich für Velimir Chlebnikov und Nikola Tesla nicht nur wegen ihrer holistischen Ansätze, Systeme und Ideen, sondern in ganz entscheidendem Maße auch wegen ihres künstlerisch-experimentellen, riskanten und kreativen Vorgehens, das Siegfried Zielinski als „experimentelle[s] Denken und Handeln,“ bezeichnet, „das sich ein Scheitern

¹⁰⁰² INSULAR (“International Networking System for Universal Long-distance Advanced Radio”) Technologies <<http://www.insular.net/>>. Man kann dieses Projekt dem von mir so genannten ‚ermöglichenden‘ Netzaktivismus zurechnen. Dieser vernetzt befreundete Parteien z.B. durch Schaffung von Kommunikationsstrukturen – ganz im Gegensatz zum ‚blockierenden‘ Netzaktivismus, der Kommunikation unterbricht und die Kommunikationsfähigkeit des ‚Gegners‘ hemmt. Vgl. zu dieser Unterscheidung Arns, Inke: *Netzkulturen*. Hamburg, 2002; Arns, Inke: This is not a toy war: Politischer Aktivismus in Zeiten des Internet. In: Munker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): *Praxis Internet. Kulturtechniken der vernetzten Welt*. Frankfurt/Main, 2002. 37-60.

¹⁰⁰³ „The reasons [for the insecurity of the Internet] are mainly its reliance on global telecom infrastructure and its vulnerability that arises from it. The other reasons are the no point to point availability and the extensive use of satellite technology by global telecoms. These are all points of weakness with regard to privacy protection, and reasons for an alternative insulator strategy must be used.“ (*INSULAR Technologies*, <<http://www.insular.net/>>).

leisten kann und das keine Angst davor hat, es als Möglichkeit mitzudenken.“ (Zielinski 2002, 296). Beide, die Figur des Künstlers und des Ingenieurs, verband bis ins 16. Jahrhundert der gemeinsame Begriff der ‚imaginatio‘ als schöpferisches Grundvermögen. Erst in der Neuzeit treten beide in Konkurrenz: „Der kreative Geist des Wissenschaftlers, Erfinders und Technikers wird für einen anderen gehalten als die Phantasie des Künstlers.“¹⁰⁰⁴ Und doch kann man auch noch heute – wie Peljhans medienarchäologische Untersuchungen zu Nikola Tesla und Velimir Chlebnikov zeigen, von einem „Konkurrenzieren im Schöpferischen“ (ebd.) sprechen. Marko Peljhans Interesse gilt dabei sowohl bei Chlebnikov als auch bei Tesla denjenigen Ideen des Dichters bzw. Erfinders, derer sich im Laufe der Zeit die (von Chlebnikov) so genannten „priobretateli“ („Erwerbler“) bemächtigt haben. Um diese Ideen wieder freizulegen, ‚re-appropriiert‘ Peljhan die Strategien der sogenannten „Erwerbler“ und funktioniert diese zu einer ‚counter-surveillance‘-Taktik um. Er benutzt diese appropriierten Strategien zur Herstellung eines ‚fakturierten Interface‘, mittels dessen nicht wahrnehmbare Datenströme und Machtstrukturen in den Kommunikationsnetzen sinnlich wahrnehmbar bzw. ‚sichtbar‘ werden. Er adaptiert ein hochtechnologisch-wissenschaftliches Setting, geht aber insofern darüber hinaus, als er es für *utopische* Forschung verwendet. Denn letztendlich geht es ihm darum, das eigentlich utopische Potenzial der Werke von Velimir Chlebnikov und Nikola Tesla als Korrektiv gegenwärtiger Entwicklungen erneut nutzbar zu machen.

¹⁰⁰⁴ Lachmayer, Herbert: Vom Ikarus zum Airbus. Technik zwischen Mythenabsorption und Mythenproduktion. In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, 1996. 24-39. Hier: 33.

6. AUSBLICK

„Die entwickelten Medienwelten benötigen künstlerische, wissenschaftliche, technische *und* magische Herausforderungen.“ (Zielinski 2002, 292)

Um dieser These bzw. Forderung Nachdruck zu verleihen, beruft sich Siegfried Zielinski in seiner *Archäologie der Medien* (2002) auf einen Aufsatz von Ernst Cassirer, „Form und Technik“ (1930), der sich mit den historischen Beziehungen zwischen Praktiken der magischen Naturphilosophie und der experimentellen Physik befasst. Cassirer kritisiert in diesem Text die Auffassungsweise, die die magischen Künste als unmittelbare Vorläufer des naturwissenschaftlichen Experiments betrachtet. Eine solche Sicht würde dem magischen Verhalten Leistungen zusprechen, „die erst dem technischen Verhalten vorbehalten [sind].“¹⁰⁰⁵ Zielinski spitzt für seine emphatische Verteidigung des Magischen Cassirers These folgendermaßen zu: „Die magischen Künste lassen sich in ihren Operationen nicht eindeutig zweckbestimmen, und sie setzen eine spezifische Haltung voraus.“ (Zielinski 2002, 295). Es handele sich bei der Magie, so Cassirer, daher eindeutig *nicht* um eine unterentwickelte Vorform experimenteller Annäherung an die Dinge und ihre Relationen. Diese ablehnende Haltung Cassirers gegenüber der Magie wendet Zielinski jedoch geschickt ins Positive: Gerade eine magische Praxis ermögliche durch ihre dezidiert *nicht* naturwissenschaftlichen Kriterien entsprechende Herangehensweise, nämlich die „leidenschaftliche Konzentration auf einen Forschungsbereich“ und das „Schwanken und die Unsicherheit bei der Durchführung“, ein wahrhaft künstlerisch-experimentelles, riskantes, explorierend-kreatives Vorgehen:

Genau hierin liegt aber das Anregungspotenzial des magischen Zugangs zu den technischen Medienwelten begründet. [...] [B]eide sind unverzichtbare Voraussetzungen eines experimentellen Denkens und Handelns, das sich ein Scheitern leisten kann und das keine Angst davor hat, es als Möglichkeit mitzudenken. Ohne sie verkommt das Experiment zu einem bloßen Test von vorher aufgestellten Gesetzen. Die emphatische Zuwendung zu einer einzigen Idee und ihre Ausschöpfung bis zur Neige kann fest gefügte Grammatiken in Unruhe versetzen. (Zielinski 2002, 296)

Zielinski formuliert hier eine leidenschaftliche Verteidigung des Künstlerischen gegen das Zweckdienliche und Funktionale, eine Verteidigung des neugierigen Experimentierens gegen eine kurzfristig nur auf ökonomische Leistungssteigerung ausgerichtete „reibungslose technologische und semiologische Ergonomie“ (ebd., 297), wie sie nur allzu oft im Bereich der neuen Medien anzutreffen ist. Experimentelles Denken und Handeln, das auch noch heute im

¹⁰⁰⁵ Cassirer 1930, 31. Zit. nach Zielinski 2002, 295.

Kontext der neuen Technologien immer wieder von neuem „Dramaturgien der Differenz“ (ebd.) entfalten will, bedient sich dagegen unter anderem des Blicks in die Geschichte von Nachrichtentechnik und optischen Medien. In diesem Sinne erforscht die Medienarchäologie die Bewegungen in der Tiefenzeit medientechnischen Denkens und Operierens. Die eigentliche Aufgabe einer Archäologie der Medien liege dabei, so Zielinski, in einem Aufspüren einer „unmöglichen Gegenwart des Medialen“:

Mögliche Zukunft und technische Medien werden gegenwärtig unter dem Gebot der Machbarkeit in eins gesetzt. Herkömmliche Geschichten der Medien fügen sich dem ein. Sie sind dem Konzept eines linearen Fortschritts vom Einfachen zum Komplexen verpflichtet. Diese Archäologie geht einen anderen Weg. Sie biegt den Zeitpfeil aus dem Jetzt heraus um und richtet ihn durch zurückliegende Ereignisse und Personen hindurch in eine mögliche Zukunft. In einer großzügigen Suchbewegung spürt sie Ideen, Entwürfen und Praktiken nach, die von vergessenen, verdrängten oder bisher unbekannten Abenteuern einer unmöglichen Gegenwart des Medialen handeln.¹⁰⁰⁶

Vor allem das „Umbiegen“ des Zeitpfeils aus dem Jetzt heraus und seine Ausrichtung „durch zurückliegende Ereignisse und Personen hindurch in eine mögliche Zukunft“ rückt diese Medienarchäologie in die Nähe des von mir so genannten Retro-utopismus. Hierbei handelt es sich um eine künstlerische Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde, die in einer Art retrospektiver, medienarchäologischer Utopie-Schau die Avantgarde auf die in ihr bereits angelegten, jedoch nicht aktualisierten medientechnischen Potenzialitäten hin überprüft. Der Retroutopismus ist Ergebnis und Teil eines umfassenden Paradigmenwechsels in der künstlerischen Avantgarderezeption, der Anfang der 1990er Jahre einsetzte und der sich vor allem in einem neuen Verhältnis zur Utopie zeigt. Er zeichnet sich – im Gegensatz zu den drei anderen von mir in dieser Arbeit beschriebenen Richtungen (Retroavantgarde, Postutopismus, Neoutopismus) – durch sein betont medienarchäologisches Interesse an einer Reaktivierung der medialen und technologischen Utopien der historischen (vor allem osteuropäischen) Avantgarde(n) aus.

Zu den prominentesten Vertretern dieser retroutopischen Perspektive gehören Vadim Fiškin und Marko Peljhan. Das Kozmokinetični kabinet Noordung, die Theaterabteilung der Neuen Slowenischen Kunst, stellt dabei ein hybrides Bindeglied zwischen der jugoslawischen Retroavantgarde der 1980er und dem Retroutopismus der 1990er Jahre dar. Während das Kozmokinetični kabinet Noordung in seiner Entwicklung von den 1980er zu den 1990er Jahren den Paradigmenwechsel in der Avantgarderezeption selbst verkörpert, also von einer retroavantgardistischen, eher an den Ambivalenzen der historischen Avantgarde interessierten

¹⁰⁰⁶ Klappentext. Zielinski 2002.

Position zu einer vermehrt retroutopischen Perspektive gelangt (welche jedoch gebrochen bleibt), fokussieren Vadim Fiškin und Marko Peljhan als Vertreter einer neuen Generation ausschließlich auf die uneingelösten (Technik-)Utopien der historischen Avantgarde.

Diese uneingelösten Utopien sind dabei die Kehrseite der realisierten Antizipationen der historischen Avantgarde. Laut Dieter Daniels, der diese These in seinem Buch *Kunst als Sendung*¹⁰⁰⁷ vertritt, hat sich ein Teil der Vorstellungen bzw. Antizipationen der historischen Avantgarde in den industriellen Massenmedien realisiert. Dabei wird der „antizipatorische Charakter von Kunst [...] zwar bestätigt – aber keineswegs ihr eigentliches, utopisches Ziel“ (Daniels 2002, 254). Denn das, was sich in den Massenmedien realisiert, verhindert gleichzeitig die Einlösung der gesellschaftlichen Utopie der Avantgarde.

Werke der Medienkunst werden in dieser Situation zu einer Art „fragilem, teils sogar ephemeren Denkmal dieser uneingelösten Utopien“ (ebd., 257). Die zeitgenössische Medienkunst erfüllt in der Rolle des autonomen Künstlers sowie des auch nach technischer Autonomie strebenden Amateurs für Daniels eine doppelte Funktion gegenüber der industriellen Realität der Massenmedien:

Aus *historischer* Sicht gibt [die Medienkunst] als künstlerische Antizipation im Sinne Benjamins eine ‚Vorahnung‘ von deren Wirkungen, die sie aber selbst nicht zur Realität werden lassen kann, und fungiert deshalb im Rückblick [...] als Verweis auf die utopischen und ästhetischen Motive, die zwar zur Entstehung der elektronischen Massenmedien beitragen, aber darin untergehen. Aus *aktueller* Sicht ist gegenüber dem kanalisierten und kommerzialisierten Endstadium eines Massenmediums die Medienkunst das letzte, durch kulturelle Konventionen geschützte Refugium, das die zweckfreie Nutzung einer Medientechnik ermöglicht und ästhetisch erfahrbar macht und damit im Medium selbst einen Ort der Reflexion über das Medium öffnet. (ebd.)

Und weiter:

Medienkunst kann im Medium einen Blick auf dessen mögliche Zukunft öffnen, und ebenso erinnert sie im Rückblick an die uneingelösten Utopien, welche die Entstehung und Formierung des Mediums begleiteten. Als Vorhut im wörtlichen Sinne von Avantgarde liefert sie Antizipationen der Wahrnehmungsformen, denen die Massenmedien dann zur Breitenwirkung verhelfen, die damit aber zugleich allen utopischen Charakter verlieren. Als Nachhut bildet sie den Ort, an dem diejenigen verschütteten ästhetischen Motive noch erhalten und erfahrbar bleiben, die in einer autonomen Konstruktion und Rezeption von Medien liegen. (ebd., 258)

Vadim Fiškin und Marko Peljhan beschäftigen sich als Vertreter des Retroutopismus mit eben diesen uneingelösten, technischen wie gesellschaftlichen Utopien. In ihrer angewandten Medienarchäologie, die sich vor allem auf die medientheoretischen und medientechnologi-

¹⁰⁰⁷ Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, 2002.

schen Vorstellungen und Utopien der russischen bzw. osteuropäischen historischen Avantgarde(n) konzentriert, praktizieren sie das, was Siegfried Zielinski in seiner emphatischen Forderung einer „doppelten Verschiebung der geografischen Aufmerksamkeit: vom Norden zum Süden und vom Westen zum Osten“ (Zielinski 2002, 302) formuliert hat.

Während Zielinski diese Verschiebung der Aufmerksamkeit auf den Süden und den (Fernen) Osten als den Orten frühester medientechnischer Erfindungen historisch herleitet, ist das Interesse von Künstlern vor Ort eher durch aktuelle Medienentwicklungen (unter anderem durch das Internet) bedingt:

Medienaktivisten der russischen, polnischen, tschechischen oder ungarischen Szene beginnen die wertvollen Bestandteile ihrer Museen und Archive an das fortgeschrittene technische und mediale Wissen des Westens anzukoppeln oder lassen es sich erneut eigenständig entfalten. (ebd., 308).

Sowohl den Künstlern als auch den Medienaktivisten geht es dabei um die erneute Nutzbarmachung des utopischen Potentials als Korrektiv gegenwärtiger Entwicklungen.

Der Retroutopismus formuliert somit ansatzweise auf künstlerischem Gebiet, was es für die (Medien-)Wissenschaft noch zu entdecken gilt: eine Medienarchäologie Osteuropas. Eine solche „Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens“ umfasste dabei nicht nur die unmittelbare Vorgeschichte der neuen (digitalen) Medien und die Technologiephantasien der künstlerischen Avantgarde, sondern würde zeitlich viel weiter zurückreichen: zu Tadeusz Kantor, Nikolaus Kopernikus und Stanislaw-Ignacy Witkiewicz (Witkacy) nach Kraków, zu Vladimir Bechterevev, Ernst Florens F. Chladni, Aleksej Gastev, Velimir Chlebnikov, Aleksandr N. Skrjabin, Lev Sergeevič Termen und Semen N. Korsakov nach St. Petersburg, zu Alexander von Humboldt, Jan Evangelista Purkyně und Witelo nach Wrocław, zu Sergej Ejzenštejn nach Riga, und zu Giuseppe Arcimboldo, John Dee, Johannes Kepler und den Quay Brothers nach Prag.

7. BIBLIOGRAPHIE

- Ackermann, A./Raiser, H./Uffelman, D. (Hg.): *Orte des Denkens. Neue russische Philosophie*, Wien, 1995.
- Adam, Peter: *Art of the Third Reich*. New York, 1995.
- Adcock, Craig: *James Turrell*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1990.
- Akademie der Künste (Hg.): *Denkmal und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Berlin, 2000.
- Aksenov, I.A.: *Pikasso i okrestnosti*. Moskva, 1917.
- Alexejew, Nikita: Agitprop und Reklame: Vergleich der alltäglichen Bildwelten des Westens und des Ostens. In: *Ich sehe, ich lebe*. Kat. Bern, 1988. 210-217.
- Alekseev, Nikita: O kollektivnyh i individual'nyh akcijach 1976-1980gg. In: *Dekorativnoe Iskusstvo*. 1 (1990). 43-44.
- American National Standard for Telecommunications: *Telecom Glossary 2000* <<http://www.atis.org/tg2k/>>.
- Antonowa, Irina/Merkert, Jörn (Hg.): *Berlin - Moskau 1900 - 1950*. Kat. Berlin, 1995.
- Anufriev, S./Tupicyn, V.: Dialog ob 'iskusstvennyh ideologijach'. In: *Mesto pečati*. 4 (1993). 49-56.
- Anufriev, S./Pepperštejn, P.: Flug, Entfernung, Verschwinden. In: *Flug – Entfernung – Verschwinden. Moskauer konzeptuelle Kunst*. Ostfildern, 1995. 91-118.
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* [engl. Erstausgabe: *The Origins of Totalitarianism*. New York, 1951], München, 1998.
- Aristoteles: *Die Poetik*. Hg. v. Fuhrmann, M. Stuttgart, 1989.
- Arns, Inke: Mobile Staaten/Bewegliche Grenzen/Wandernde Einheiten. Das slowenische Künstlerkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK). In: Geert Lovink/Pit Schultz (Hg.): *Netzkritik. Materialien zur Internet-Debatte*, Berlin, 1997. 201-211.
- Arns, Inke: Retrogarde und Appropriation: Ästhetische Strategien der Neuen Slowenischen Kunst (NSK) im Kontext der 80er Jahre (Beitrag zur Verhandlung „Avantgarde Now?“, Depot: Kunst und Diskussion, Wien, 5. Juni 1997) <<http://berlin.icf.de/~inke/Lecture/nsk-wien.htm>>.
- Arns, Inke: Temporal Territories: The NSK State in Time', in: *everything magazine*, No 2:2 - the prehistoric issue, London, 1998. 18-26.
- Arns, Inke: Ruchome Państwa/Zmienne Granice/Wędrownie Byty. Kolektyw Artystów Słowenskich *Neue Slowenische Kunst* (NSK) [engl.: Mobile States/Shifting Borders/Moving Entities. The Slovenian Artists' Collective *Neue Slowenische Kunst*], in: IRWIN: *Trzy projekty/Three projects: Transnacionala, IRWIN Live, Icons*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle], Warszawa [Warsaw]. 1998, 59-76.
- Arns, Inke: Die Abrichtung der Dinge [zu der Installation *Satham* von Via Lewandowsky]. In: *Via Lewandowsky. Komm stirb mit mir*. Kat. Berlin, 1998. 26-28.
- Arns, Inke: The Place where Symptoms become Real: Cosmonauts, Explosives, and Hand-Made Sausages. Impressions from Ljubljana, Slovenia, 7-12 July 1998. In: Arns, Inke (Hg.): *Junction Skopje, selected texts from the V2 East/Syndicate mailing list 1997 – 98*. Skopje, 1998. 145-150.
- Arns, Inke: Das *Jenseits* der Oberflächen: Medienkunst vs Medienkultur, oder Wie wir die Tunnelmetapher lieben lernten. In: Stephen Kovats (Hg.): *Media Revolution*. Frankfurt, Main/New York, 1999. 224-233.
- Arns, Inke: Free your mind and the rest will follow: intim@ and the Great Teacher Astronaut. In: *Leonardo Electronic Almanach*. März 2000 <<http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/AUTHORS/ylemnarns.html>> sowie unter <<http://www.v2.nl/~arns/Texts/Media/ylemn-e.html>>.
- Arns, Inke: *Die Pabel: Aufstieg und Fall*. Vortrag im Doktorandencolloquium zum Thema „Fallen“, SoSe 2000, Institut für Slawistik, Humboldt-Universität zu Berlin, 15. Juni 2000 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Arns, Inke: Real Time Projects - An Interview With IRWIN. Conducted by Inke Arns on 19 March 2000 in Dušan Mandić's studio in Ljubljana, Slovenia. [unveröffentlichtes Typoskript].
- Arns, Inke: ,149.174.206.136 does not like recipient': Zur Praxis der kleinen Medien am Beispiel des *Syndicate*-Netzwerkes und einigen Werken der Netzkunst. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Vom Elitären zum Populären: Popular Culture im Ost-West-Vergleich*, Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin, WS 2000/2001, 24.1.2001 <<http://www.v2.nl/~arns/Lecture/oei.html>> [unveröffentlichtes Typoskript].
- Arns, Inke: ,Unformatierter ASCII-Text sieht ziemlich gut aus' - Die Geburt der Netzkunst aus dem Geiste des Unfalls. In: *Kunstforum International*. Bd. 155, Juni/Juli 2001. 236-241.
- Arns, Inke: M @ z k ! n 3 n . k u n z t . m2cht . fr3! Die Netzkunst und ihr(e) Code(s): „mezangelle“ und „Kroperom“ als künstlerische Appropriationen von Programmiercode. Zu den ASCII-Arbeiten von Antiorp, mez und Jodi. Vortrag in der Galerie im Park, Bremen, 26.2.2002 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Arns, Inke: *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien in den 1980er Jahren in Jugoslawien*. Regensburg, 2002.
- Arns, Inke: Real Time Projects. An Interview with IRWIN. [Geführt im März 2000 in Ljubljana]. In: IRWIN:

- IRWIN. Regensburg, 2002. 5-10.
- Arns, Inke: Kollektiv in der Schwerelosigkeit. Von Überidentifizierung und Retrogarde zum panoptischen Theater der gelehrigen Körper. Laibach und das Kosmokinettische Kabinett Noordung (Neue Slowenische Kunst) 1980 - 2045. In: Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld, 2002. 139-164.
- Arns, Inke: *Netzkulturen*. Hamburg, 2002.
- Arns, Inke: This is not a toy war: Politischer Aktivismus in Zeiten des Internet. In: Munker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): *Praxis Internet. Kulturtechniken der vernetzten Welt*, Frankfurt/Main, 2002. 37-60.
- Arns, Inke: Art Will Be Code, Or It Will Not Be: Medien- und Netzkunst im postoptischen Zeitalter. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Save Privacy. Grenzverschiebungen im digitalen Zeitalter*. Dokumentation einer Konferenz der Heinrich-Böll-Stiftung am 7./8. Juni 2002 in Berlin. Berlin, 2002. 62-66.
- Arns, Inke: Netzkulturen im postoptischen Zeitalter. Vortrag auf der Konferenz *SchnittStellen*, 1. Basler Kongress für Medienwissenschaft, Basel, 20.-23.6.2002 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2002: From Was ist Kunst? via Eastern Modernism to Total Recall. In: *Art-Margins*, 15.8.2002 <<http://www.artmargins.com/content/feature/arns.html>>.
- Arns, Inke: Machines of Potentiality: About Angels, Metaphysics, and Parallel Realities in Vadim Fishkin's Works. In: *ArtMargins*. 2.12.2002 <<http://www.artmargins.com/content/feature/arns2.html>>.
- Arns, Inke: Texte, die (sich) bewegen: zur Performativität von Programmiercodes in Netzkunst und Software Art. In: Arns, Inke / Goller, Mirjam / Strätling, Susanne / Witte, Georg (Hg.): *Kinetographien*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 57-78.
- Arns, Inke: Vadim Fishkin: Of Angels and Dreamers, Machines and Metaphysics [introductory text and interview]. In: Čufer, Eda/Podnar, Gregor (Hg.): *Devedeseta/The Nineties*. Ljubljana, 2004 [im Druck] <<http://www.v2.nl/~arns/Texts/fishkin-e.html>>.
- Arns, Inke: IRWIN (NSK): From *Was ist Kunst?* to Real Time Projects. In: Čufer, Eda/Podnar, Gregor (eds.): *Devedeseta/The 1990s*. Ljubljana, 2004 [im Druck].
- Arns, Inke: IRWIN (NSK) 1983-2003: Kunstgeschichte als Fiktion. Von *Was ist Kunst?* über *Kapital* zum ‚Östlichen Modernismus‘. In: *Kunstforum International*, ‚Kunst der Fiktion/Fiktionskunst‘ (hg. v. Thomas Wulffen), 2004 [im Druck].
- Arns, Inke: Im Rausch der Kunstgeschichten: Genealogie und/als Fiktion. In: *Kunstforum International*, ‚Kunst der Fiktion/Fiktionskunst‘ (hg. v. Thomas Wulffen), 2004 [im Druck].
- Arns, Inke: Obèriu und Postmoderne: Überidentifizierung, Remythologisierung und subversive Affirmation als Wiederholungsstrategien. In: Arns, Inke/Sasse, Sylvia: *Affirmation und Widerstand*, 2005 [in Vorbereitung].
- Arns, Inke/Broeckmann, Andreas: Small Media Normality for the East. In: *ZKP4: Beauty and the East*. Ljubljana, 1997.
- Arskaja, Irina/Ljuboslawskaja, Tatjana: Tatlin und Chlebnikow. Zur Bühneninterpretation von ‚Sangesi‘. In: Jürgen Harten (Hg.): *Vladimir Tatlin. Ein internationales Symposium*. Köln 1993, 156-162.
- Asendorf, Christoph: *Batterien der Lebenskraft*. Gießen, 1984.
- Asendorf, Christoph: *Ströme und Strahlen: das langsame Verschwinden der Materie um 1900*. Gießen, 1989.
- Asendorf, Christoph: *Super Constellation - Flugzeug und Raumrevolution: die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*. Wien/New York, 1997.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 1995.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *„Die ganze Welt ist eine Manifestation“: die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt 1997.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung*. Amsterdam u.a., 2000.
- Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. 16-46.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999.
- autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/Brünzels, Sonja/Blissett, Luther (Hg.): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Hamburg/Berlin, 1997.
- Auzina, Ieva/Smite, Rasa/Smits, Raitis: RIXC Interview with Marko Peljhan. 2001 <<http://rixc.lv/01/nodales/intevi.htm>>.
- Avantgardes Yougoslaves*. Kat. Musée des Beaux-Arts de Carcassonne, Carcassonne, 1989.
- Badovinac, Zdenka (Hg.): *Body and the East*. Ljubljana, 1998.
- Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Innsbruck, 2001.
- Bakshstein, Joseph: Der Moskauer Konzeptualismus: Leben und Schicksal. In: Becker, K./Bienert, D./Slavická, M. (Hg.): *Flug - Entfernung - Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*. Kat. Ostfildern, 1995. 141-145.
- Bakstejn, Joseph: Der russische Aktionsmus. In: *It's a Better World. Russischer Aktionismus und sein Kontext*. Wien, 1997. 15-16.
- Baldwin, Craig: *Spectres of the Spectrum*. Drehbuch, 2000 [Typoskript].
- Barabanov, V.: Modernizm, avangardizm i postmodernizm. In: *Mitin Žurnal*, Nr. 20, mart/aprel' 1988, Lenin-

- grad, 224-235.
- Barber-Keršovan, Alenka: ‚Laibach‘ und sein postmodernes ‚Gesamtkunstwerk‘. In: Rösing, Helmut (Hg.): *Spektakel/Happening/Performance. Rockmusik als ‚Gesamtkunstwerk‘*. Mainz, 1993. 66-80.
- Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 1990.
- Barlow, John Perry: The Best of All Possible Worlds. In: *Communications of the ACM, 50th Anniversary Issue*, 1996; <<http://www.nettime.org/nettime.w3archive/199612/msg00011.html>>.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main, 1985.
- Barthes, Roland: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M. Eisensteins [1970]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main, 1990. 47-66.
- Baudrillard, Jean: Präzession der Simulacra. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin, 1978. 7-69.
- Baumgärtel, Tilman: Kunst als Lauschangriff. Ein Gespräch mit Marko Peljhan über dessen Projekt Makrolab. In: *Telepolis*, 6.10.1998 <<http://www.heise.de/tp/deutsch/special/info/6299/1.html>>.
- Baumgärtel, Tilman: *[net.art]. Materialien zur Netzkunst*. Nürnberg, 1999.
- Baumgarth, Christa: *Der italienische Futurismus*. Reinbek, 1966.
- Beaucamp, Eduard: *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*. Köln, 1998.
- Beaucamp, Eduard: Wie der Gesellschaftsingenieur sich zum traurigen Narren macht. Die Sprengung der Kunst und der Sprung ins Leben: Der sowjetische Universalkünstler Alexander Rodtschenko in der Düsseldorfer Kunsthalle. In: *F.A.Z.*, 18.12.1998. 43.
- Becker, Kathrin/Straka, Barbara (Hg.): *Selbstidentifikation. Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute*. Kat. Berlin, 1994.
- Becker, Kathrin/Bienert, Dorothee/Slavická, Milena (Hg.): *Flug - Entfernung - Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*. Kat. Ostfildern, 1995.
- Becker, Kathrin: Operation Berlin. Brener, Kulik und Osmolovskij auf Visite. In: *BE Magazin*, Berlin. Heft 4, Oktober 1996.
- Behringer, Wolfgang/Ott-Koptschalijski, Constance: *Der Traum vom Fliegen. zwischen Mythos und Technik*. Frankfurt/Main, 1991.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München, 1995.
- Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München, 1998.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt/Main, 1974. 251-261.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main, 1977.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Ders.: *Schriften*. Bd. II, 1. Frankfurt/Main, 1977.
- Benjamin, Walter: Lehre vom Ähnlichen. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. II, Frankfurt/Main, 1982. 204-210.
- Benjamin, Walter: Über das mimetische Vermögen. In: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. II, Frankfurt a.M. 1982, S. 210-213.
- Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II, 1. Frankfurt/Main, 1980. 179-203.
- Benson, Michael: The Future is Now. In: Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Koper, o.J. [1992/93]. 80-88.
- Benson, Michael (Regie): *Predictions of Fire*. Dokumentarfilm über die NSK, 16 mm-Film (Produktion: RTV Slovenija & Kineticon Pictures), 70 min. Ljubljana, 1995.
- Benson, Michael: Neue Slowenische Kunst: *The State in Time*. 1996 <<http://www.ljudmila.org/kinetikon/state.htm>>.
- Benson, Michael: Pre-Apocalyptic Non-Modernism. In: *Nettime*. 4.2.1998.
- Benson, Michael: Alexander Brener Trial Report. In: *Syndicate*. 12.2.1997 <<http://www.bodyproject.net/kinetikon/brener.htm>>.
- Benson, Michael: A Look back at Day Zero. In: *Syndicate*. 22.12.1999 <<http://www.v2.nl/mail/v2east/1999/Dec/0097.html>>.
- Benz, Ernst: Das Recht auf Faulheit oder Die friedliche Beendigung des Klassenkampfes. Lafargue-Studien. Frankfurt/Main, 1983.
- Berlinische Galerie (Hg.): Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-1933. Berlin, 1992.
- Berry, Josephine: *The Thematics of Site Specific Art on the Net*. Dissertation, University of Manchester. September 2001 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Birringer, Johannes: The Utopia of Postutopia. In: *Theatre Topics* 6:2 (1996). 143-166 <http://www.press.jhu.edu/journals/theatre_topics/v006/6.2birringer.html>.
- Birringer, Johannes: MAKROLAB - A Heterotopia. In: *Performing Arts Journal*, Herbst 1998 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/heterotopia.htm>>.
- Blass, Brigit (Red.): *Aviatik und Avantgarde: Fliegen und Schweben*. Hg. von Deutsche Lufthansa AG. Köln,

- 1988.
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*. Frankfurt/Main, 1985.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. 3 Bde. Frankfurt/Main, 1993.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973.
- Bochow, Jörg: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin, 1997.
- Bochow, Jörg: *Vom Gottmenschen zum Neuen Menschen. Mensch-Darstellung und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre*. Berlin, 1995 [Typoskript].
- Body and the East*. Hg.v. Zdenka Badovinac. Kat. Ljubljana, 1998.
- Böhringer, Hannes: Avantgarde – Geschichten einer Metapher. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 22 (1978). 90-114.
- Bollenbeck, Georg: Avantgarde. In: Borchmeyer/Žmegac: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main, 1987.
- Borchmeyer, Dieter/Žmegac, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main, 1987.
- Borges, Jorge Luis: Pierre Menard, Autor des *Quijote*. [1939]. In: Ders.: *Fiktionen. Erzählungen 1939-1944*. Frankfurt/Main, 1998. 35-45.
- Bourdieu, Pierre: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Ders. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/Main, 1970. 159-200.
- Bosse, Heinrich/Renner, Ursula (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg, 1999.
- Bowl, John E. (Hg.): *Russian Art of the Avantgarde. Theory and Criticism*. London, 1988.
- Bowl, John E.: Demented words. Kazimir Malevič and the Energy of Language. In: *Zaum 'nyj futurizm i dadaizm v ruskoj kul'ture*. Magarotto, L./Marzaduri, M./Rizzi, D. (Hg.), Bern/ Berlin, 1991. 295-311.
- Bowl, John E./Matich, Olga (Hg.): *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford, 1996.
- Boym, Svetlana: Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and the Palace of Utopias. In: *ArtMargins*, 30.12.1999 <<http://www.artmargins.com/content/feature/boym2.html>>.
- Brecht, Bertolt: Radiotheorie. In: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band 1. 1920-1939. Berlin/Weimar, 1966. 127-147.
- Bredichina, L. (sost.): *Galereja Ridžina. Chronika. Sentjabr' 1990 - ijun' 1992*. Moskva, 1993.
- Brejc, Tomaž: Le spectacle de l'idéologie. In: *Avantgardes Yougoslaves*. Carcassonne, 1989. 23-24.
- Brener, Aleksandr/Osmolovskij, Anatolij: Volja k utopii. In: *Radek. 1* (1994). 2.
- Brener, Aleksandr: *Transnationala*. London, 1996 <http://utopia.knoware.nl/users/like_art/b_trans.htm>.
- Brener, Aleksandr: Poslednjaja istoma, in: *Art-Azbuka* <http://www.gif.ru/azbuka/brener_posl_istoma.htm>.
- [o.J.]
- Brenneke, Reinhard: *Militanter Modernismus. Vergleichende Studien zum Frühwerk Ernst Jüngers*. Stuttgart, 1992.
- Bretschneider, Frank: Raster Music. A Profile. In: *angbase 2*, Spring 1998 <www.angbase.com/angbase2/raster.html>.
- Brock, Bazon: Uchronische Moderne – Zeitform der Dauer. In: Gendolla, Peter, u.a. (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt/Main, 2001. 205-217.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985.
- Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmodernism and Blade Runner. In: *October. Vol. 41* (1987). 61-75.
- Buchloh, Benjamin H.D.: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: *Artforum*. Jg. 21, Vol. 1, Sept. 1982. 43-56.
- Buchloh, Benjamin H.D.: From Faktura to Factography. In: *October Vol. 30* (Fall 1984). 82-119.
- Buchloh, Benjamin H.D.: The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avantgarde. In: *October Vol. 37* (1986), 41-52.
- Buck-Morss, Susan: *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge, Mass., 2000.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1974.
- Sergej Bugaev Afrika: *Krimania. Ikonen, Monumente, Mazafaka*. Kat. Ostfildern, 1995.
- Bureau, Annick: Space Art and beyond. In: *OLATS* (1997).
- Bureau, Annick: Space Art – Defining a New Territory. In: *OLATS* (1998).
- Burkhardt, Dagmar (Hg.): *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*. München, 1999.
- Burmeister, Klaus/Stinmüller, Karlheinz (Hg.): *Streifzüge ins Übermorgen Science Fiction und Zukunftsfor-schung*. Weinheim, 1992.
- Bulatov, Erik: Ob otnošenii Maleviča k prostranstvu. [Über die Beziehung Malevičs zum Raum]. In: *A do Ja*, 5 (1983). 26-31.
- Erik Bulatov, Moscow*. Kat. London, Boston, Newport Beach, Chicago, 1989.
- Butler, Thomas (Hg.): *Memory. History, Culture and the Mind*. Oxford, 1989.
- Čapek, Karel: *Das Absolutum oder Die Gottesfabrik*. [Továrna na absolutno, 1922]. Frankfurt/Main, 1990.

- Carlson, Maria: „*No Religion Higher Than Truth*“ - *A History of the Theosophical Movement in Russia 1875 - 1922*. Princeton, 1993.
- Caruth, Cathy (Hg.): *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore, 1995.
- Cassirer, Ernst: Sprache und Mythos. In: Ders.: *Wesen und Wirken des Symbolbegriffes*. Darmstadt, 1956.
- de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin, 1988 [*L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris, 1980].
- Chardzijeve, N. (Hg.): *Iz istorii russkogo avantgarda*. Stockholm, 1977.
- Chagall, Malevič, Kandinsky und die Russische Avantgarde. Ostfildern, 1998.
- Charms, Daniil: *Zwischenfälle*. Hg. v. Debüser, Lola. Berlin/DDR, 1990.
- Charms, Daniil: Die dritte cisfinite Logik des unendlichen Nichtseins. In: *Schreibheft. Nr. 39*. Mai 1992. 73.
- Chartier, Didier A.: *Les créateurs d'invisible. De la destruction des œuvres d'art*. Paris, 1989.
- Chanel, Lola (AAA Vienna): Rapport interne pour les groupes de l'AAA sur l'entraînement à l'apesanteur, 19 décembre 1999 (extraits) <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/apesanteur.html>>. In: Chardronnet, Ewen (Hg.): *Quitter la gravité. Anthologie de l'Association des Astronautes Autonomes*. Nîmes, November 2001 <http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/quitter_la_gravite.html>.
- Chardronnet, Ewen (Hg.): *Quitter la gravité. Anthologie de l'Association des Astronautes Autonomes*. Nîmes, November 2001 <http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/quitter_la_gravite.html>.
- Chase, Cynthia: Die Übertragung übersetzen. Psychoanalyse und die Konstruktion von Geschichte. In: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München, 1993.
- Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film*. Berlin, 1996.
- Cheney, Margaret: *Nikola Tesla. Erfinder. Magier. Prophet. Über ein außergewöhnliches Genie und seine revolutionären Entdeckungen*. Düsseldorf, 1995 [*Tesla - Man out of Time*, Englewood Cliffs 1981].
- Chlebnikov, Velimir V.: *Sobranie proizvedenij*. Leningrad, 1928.
- Chlebnikov, Velimir V.: *Sobranie sočinenij*. München, 1968.
- Chlebnikov, Velimir: *Werke – Poesie Prosa Schriften Briefe*. Hg. v. Peter Urban. Reinbek bei Hamburg, 1985.
- Chlebnikov, Velimir: *Tvorenija* [1986]. RBV. Russkaja Virtual'naja Biblioteka. Versiya 1.4 ot 23 sentjabrja 2000 g. <<http://www.rvb.ru:8090/hlebnikov/tekst/06teor/258.htm>>.
- Chudožestvennyj žurnal* [Moscow Art Magazine], No. 22, 1998. 'East is looking at the East, East is looking at the West' <<http://services.worldnet.net/~coronado/martmag.htm>>.
- The CIAC's Electronic Art Magazine*, Ausgabe zu „The Ground for net.art in the Former Eastern Block (Central and Eastern Europe)“, No. 12, January 2001 <<http://www.ciac.ca>>.
- Civ'jan, Jurij [Tsivian, Yuri]: *Early cinema in Russia and its cultural reception*. Chicago, 1998 [*Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii 1896-1930*. Riga, 1991].
- Čiževskij, Aleksandr L.: *Fizičeskie faktory istoričeskogo processa*. [1924] Kaluga, 1992.
- Čiževskij, Aleksandr L.: *Zemnoe echo solnečnych bur'*. Moskva, 1976.
- Čiževskij, Aleksandr L.: *Kosmičeskij pul's žizni: Zemlja v ob'jati jach solntsa. Geliotaraksija*. Moskva, 1995.
- Čiževskij, Aleksandr L.: *Vsja žizn'*. Moskva, 1974.
- Clair, Jean: *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*. Köln, 1998. Dt. Übers. v. Ronald Vouillé [frz. Originaltitel: *La responsabilité de l'artiste*. Paris, 1997].
- Clair, Jean (Hg.): *Cosmos. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer: Art in Pursuit of the Infinite*. Venedig, 2000.
- Clark, Katerina: *History as Ritual. The Soviet Novel*. Chicago, 1981.
- Clark, Katerina: The Avant-Garde and the Retrospectivists as Players in the Evolution of Stalinist Culture. In: Bowlt, John E./Matich, Olga (Hg.): *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford, 1996. 259-276.
- Clark, Katerina: *Petersburg. Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, Mass./London, 1996.
- Clarke, Peter: *More total than Totalitarianism: The Strategy of Neue Slowenische Kunst*. Faculty of History of Art and Design. B.A. Thesis Fine Art (Painting). Revised Electronic Edition, Media Research Facility, 1997 <<http://homepage.tinet.ie/~peterc/a/nsk.html>>.
- Crone, Rainer: Zum Suprematismus: Kazimir Malewitsch, Velimir Chlebnikow und Nikolaj Lobatschewskij. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XV. Köln, 1978. 129-162.
- Crowther, Paul: Lacan and Žižek: An Introduction. In: *Art & Design*. 35 (1994). 76-79.
- Crowther, Paul: Lacan, Žižek and the Sinthome: Leaving the 20th Century. In: *Art & Design*. 35 (1994). 88-95.
- Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Koper, o.J. [1992/93]
- Čufer, Eda/IRWIN: Concepts and Relations [1992]. In: IRWIN. *Zemljopis Vremena/Geography of Time*. Katalog zur Ausstellung (10.9.-7.10. 1994) in der Dante Galerie Marino Cettina, Umag, 1994. o. S.
- Čufer, Eda/IRWIN: *NSK Država v času* [1993]. In: IRWIN: *Zemljopis Vremena/Geography of Time*. Katalog zur Ausstellung (10.9.-7.10. 1994), Dante Galerie Marino Cettina. Umag, 1994. o. S.
- Čufer, Eda: Detonation of a Gaze. In: *Вадим Фишкин/Vadim Fishkin*. Soros Center of Contemporary Arts, Moscow/Kulturkontakt [ohne Jahr, ohne Paginierung].
- Čufer, Eda/Dordević, Goran/IRWIN: Letter of Support. In: *Syndicate*. 14.2.1997 (auch in: Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/Moscow, 2000. 77-81).
- Čufer, Eda (Hg.): *Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art: a*

- project by IRWIN. Ljubljana, 1999.
- Čufer, Eda: Pogovor z Markom Peljhanom [An Interview with Marko Peljhan]. In: *Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost* [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art: Geopolitics and Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 1999. 64-69.
- Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/Moscow, 2000.
- Čufer, Eda/Podnar, Gregor (Hg.): *Devedeseta/The Nineties*. Ljubljana, 2003 [im Druck].
- Czegledy, Nina: *Acoustice Space Report*. In: Syndicate mailing list. 11.8.2001
<<http://www.v2.nl/mail/v2east/2001/Jun.old/0590.html>>.
- Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln, 1992.
- Daniels, Dieter: Utopie - wozu? In: *Ingo Günther, Republik.com*. Hg. v. Susanne Rennert, Stephan von Wiese. Ostfildern/Düsseldorf, 1998. 48-61 <http://www.hgb-leipzig.de/theorie/utopied_daniels.html>.
- Daniels, Dieter: Text zu Marko Peljhan. In: *cITy. Internationaler Medienkunstpreis 2000*. Südwestrundfunk Baden Baden, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2000. 94-97.
- Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, 2002.
- Daniels, Dieter / Rudolf Frieling (Hg.): *Medien Kunst Netz 1: Medienkunst im Überblick* [Media Art Net 1: Survey of Media Art], Wien/New York 2004, <<http://www.medienkunstnetz.de>>.
- Daumal, René: *Le Mont analogue*. Paris, 1952 [dt. *Der Analog*].
- Davis, Douglas: *Art and the Future. A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*. London, 1973.
- Davis, Erik: *Techgnosis: myth, magic + mysticism in the age of information*. New York, 1998.
- Davis, Erik: Mount Daumal: A review of René Daumal: *The Life and Work of a Mystic Guide*, by Kathleen Ferrick Rosenblatt. *VLS*, September, 1999 <<http://www.techgnosis.com/daumal.html>>.
- De Quincey, Thomas: The Palimpsest of the Human Brain. In: Ders.: *Essays*. Hg. V. Charles Whibley. London, o. J. 272.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 1996.
- Decker, Edith/Weibel, Peter (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln, 1990.
- Deleuze, Gilles: Plato and the Simulacrum. In: *October. Vol. 27* (1983). 45-56.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [Différence et répétition. Paris, 1968]. Übs. v. Joseph Vogl. München, 1992.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt/Main, 1993.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Oedipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Winterthur, 1974.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 1997.
- Demandt, Alexander: *Vandalismus. Gewalt gegen Kultur*. Berlin, 1997.
- Denegri, Ješa: Les Avantgardes au XXe Siècle. In: *Avantgardes Yougoslaves*. Carcassonne, 1989. 15-17.
- Derrida, Jacques: La pharmacie de Plato. In: *Tel Quel 32/33* (1968). Engl. In: Derrida, Jacques: *Dissemination*. Chicago, 1981. 61-171.
- Derrida, Jacques: Comment ne pas parler. Dénégations. In: Ders.: *Psyché. Invention de l'autre*. Paris, 1988. 535-595.
- Derrida, Jacques: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*. Wien, 1989.
- Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart, 1990. 114-139.
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart, 1991. 76-113.
- Derrida, Jacques: The Deconstruction of Actuality. An Interview with Jacques Derrida. In: *Radical Philosophy* 68. Autumn 1994. 28-41.
- Derrida, Jacques: „As if I were Dead“: An Interview with Jacques Derrida. In: *Applying – to Derrida*. Hg. v. Brannigan, John/Robbins, Ruth/Wolfreys, Julian. London/New York, 1996. 212-226.
- Dery, Mark: *Escape Velocity. Cyberculture at the end of the Century. An unforgettable Journey into the Dark Heart of the Information Age*. New York, 1996.
- Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hg. v. Wolf Schmidt und Wolf-Dieter Stempel (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Literarische Reihe, hg. v. A. Hansen-Löve), Wien 1983.
- Dimitrijević, Nena: Alice in Culturescapes. In: *Flash Art, Nr. 129*, Sommer 1986. 50-54.
- Dinkla, Söke/Brockhaus, Christoph (Hg.): *connected cities. Kunstprozesse im urbanen Netz*. Duisburg, 1999.
- Dobrenko, Evgenij A.: *Metafora vlasti: literatura stalinskoj epochi v istoričeskom osveščanii*. München, 1993. *documenta X*. Kat. Kassel, 1997.
- Dubois, Kitsou: Dance and Weightlessness: Dancers' Training and Adaptation Problems in Microgravity. In: *Leonardo, Vol. 27, N°1* (1994). 57-64.
- Dubois, Kitsou: *Zero Gravity* <<http://www.artscatalyst.org/htm/grav0.htm>> [o.J.].
- Duganov, Rudolf V.: *Velimir Chlebnikov: priroda tvorčestva*. Moskva, 1990.
- Dyogot [Djogot], Jekatarina.: Die Moskauer Szene im Entreakt. In: Groys, Boris (Hg.): *Fluchtpunkt Moskau*.

- Werke der Sammlung Ludwig und Arbeiten für Aachen*. Aachen, 1994. 87f.
- Dyogot, Ekatarina: Die totalitäre Droge: Nationalsozialistische Motive in der jungen russischen Kunst. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 1. August 1995.
- Dyogot [Degot'], Ekatarina: Moskauer Aktionismus: Selbstbewusstsein ohne Bewusstsein. In: *Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*. Ostfildern, 1995. 152-159.
- Dyogot, Ekatarina: Terroristischer Naturalismus. In: *Springer. Hefte für Gegenwartskunst*. September 1995. 23-29.
- Dyogot [Degot'], Ekatarina: *Terrorističeskij Naturalizm*. Moskva, 1998.
- Ebert, Christa (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1995.
- Eichwede, Wolfgang (Hg.): *Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa - die 60er bis 80er Jahre*. Kat. Akademie der Künste Berlin. Bremen, 2000.
- Eimermacher, Karl: Von der Einheit zur Vielfalt. Sozio-kulturelle Aspekte der sowjetischen Kunst zwischen 1945 und 1988 in Moskau. In: *Ich sehe, ich lebe*. Kat. Bern, 1988. 171-204.
- Eimermacher, Karl: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die inoffizielle Kunst in Moskau zwischen Verweigerung und Selbstfindung. In: *Kopfbahnhof 2*. Leipzig, 1990. 169-192.
- Eimermacher, Karl (Hg.): *Die sowjetische Literaturpolitik 1917-1932. Von der Vielfalt zur Bolschewisierung der Literatur. Analyse und Dokumentation*. Bochum, 1994.
- Eimermacher, Karl: Die Formierung eines neuen Kulturbegriffs in der russischen Nachkriegskunst (1945 bis 1963). In: Ebert, Christa (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1995. 207-236.
- Einstein, Albert: Die wahre Aufgabe des Rundfunks. Einzigartige Möglichkeiten zur Völkerverständigung. In: *Beiträge zur Geschichte des Rundfunks*, 3/1978, 12. Jg. 89f.
- Einstein, Carl: Absolute Kunst und absolute Politik. Aus der Einleitung für den Russischen Maler [1921]. In: *alternative – Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, Nr. 75, Dezember 1970. 253-257 [ursprünglich geschrieben für Große Sowjet-Enzyklopädie, 1921. Wiederabdruck in: Fath, M. (Hg.): *Malewitsch - Mondrian. Konstruktion als Konzept*, Ludwigshafen 1976. 24 ff.].
- Einstein, Carl: Russen nach der Revolution. In: Ders.: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 1926.
- Einstein, Carl: Dictionnaire critique [1929]. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3, Berlin, 1985. 36 ff.
- Einstein, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen*. Hg. v. S. Penkert, Frankfurt/Main, 1973.
- Ėjzenštejn, Sergej: *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. 1. Moskva, 1964.
- Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart, 1991.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde [1962]. In: Ders.: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt/Main, 1984. 50-80.
- Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hg. v. Pias, Claus/Vogl, Joseph, u.a. Stuttgart, 1999. 264-278.
- Ėpštejn, Michail: Iskustvo avantgarda i religioznoe soznanie. In: *Novyj Mir*. 12 (1989). 222-235.
- Epstein, Mikhail N.: *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst, Mass., 1995.
- Epstein, Mikhail N.: Avant-Garde Art and Religion. In: Ders.: *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst/Mass., 1995. 51-70.
- Epstein, Mikhail/Genis, Alexander A./Vladiv-Glover, Slobodanka: *Russian postmodernism. New perspectives on post-Soviet culture*. New York/Oxford, 1999.
- Erjavec, Aleš/Gržinić, Marina: *Ljubljana, Ljubljana. The Eighties in Slovene Art and Culture*. Ljubljana, 1991.
- Erler, Gernot u.a. (Hg.): *Von der Revolution zum Schriftstellerkongress. Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934*. Wiesbaden, 1979.
- Erlhoff, Michael: Bilder bilden. In: Weibel, Peter (Hg.): *Kontext Kunst: Kunst der 90er Jahre*. Köln, 1994. 409-420.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin, 2002.
- Ernst, Wolfgang: Medienarchäologie. Provokation der Mediengeschichte. In: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Köln, 2001. 250-267.
- Erofeev, Andrej/Martin, Jean-Hubert (Hg.): *Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten Russland 1957-1995*. München/New York, 1995.
- Eshelman, Raoul: *Early Soviet postmodernism*. Frankfurt/Main, 1997.
- Eshelman, Raoul: Mein Amerika, mein Russland: Vassilij Aksenovs „kruglye sutki non-stop“ und die Aneignung des Fremden in der sowjetischen Postmoderne. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 44, 1997. 389f.
- Esposito, Elena: Fiktion und Virtualität. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/Main, 2000. 269-296.
- Evreinoff, Nicolas: *The Theatre in Life*. London, Calcutta, Sydney, 1927.
- Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18.*

- Jahrhundert*. Wien, 1996.
- Fischer-Lichte, Erika/Schwind, Klaus (Hg.): *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktio-
neller Veränderungen*. Tübingen, 1991.
- Vadim Fishkin: *Vatrograf/Fire-Dropper. Vadim Fishkin u Stanu Umjetnika Vlaste Delimar i Vlade Marteka*.
23.2.-25.2.2000. Kat. Zagreb, 2000.
- Flaker, Aleksandar: Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation. In: *Künstlerische
Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*. Hg.v. Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt
und Wolfgang Thierse. Berlin, 1979. 61-99.
- Flaker, Aleksandar: Die russische Moderne und die Avantgarde. Thesen zu Fragen der Intermedialität. In: Zima,
Peter V./Strutz, Johann (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Bern u.a., 1987. 61-70.
- Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989.
- Flaker, Aleksandar: Die Russische Avantgarde. In: Ders. (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*.
Graz/Wien, 1989. 11-47.
- Flaker, Alexander: Nach dem Normativismus. Anmerkungen eines Literaturwissenschaftlers. In: Harten, Jürgen
(Hg.), *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Köln,
1991. 22-30.
- Flaker, Aleksandar: Die Spirale als optimale Projektion. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Vladimir Tatlin. Ein internati-
onales Symposium*. Köln, 1993. 64-68.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/Main, 1973 [1969].
- Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. München, 1974. 32-
53.
- Foucault, Michel: Das Denken des Außen. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. München, 1974. 54-82.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/Main, 1994.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis.
Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 1990. 34-46.
- Foster, Hal. Who's afraid of the Neo-Avantgarde? In: Ders.: *The Return of the Real*. Cambridge, 1996. 1-34.
- Frank, Susi/Lachmann, Renate/Sasse, Sylvia/Schahadat, Schamma/Schramm, Caroline (Hg.): *Mystifikation -
Autorschaft - Original*. Tübingen, 2001.
- Freedberg, David: *Iconoclasts and their Motives*. Maarssen, 1985.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. VI.
Frankfurt/Main, 1973.
- Freud, Sigmund. Die Verneinung [1925]. In: *Studienausgabe*. Bd. III. Frankfurt/Main, 1975.
- Freud, Sigmund. Notiz über den Wunderblock. In: Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf Günter/Stiegler, Bernd
(Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart, 1997. 171-176.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt/Main, 1973. 229-268.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main, 1998.
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*.
Frankfurt/Main, 1999. 193-249.
- Gamboni, Dario: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*. Köln, 1998.
- Ganahl, Rainer: Brener & Flash Art – Terrorism and Naiveté. In: *Syndicate*. 19.5.1997 (publiziert in: Čufer,
Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/Moscow,
2000. 99-103).
- Gassner, Hubertus/Gillen, Eckhart (Hg.): *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus: Dokumente
und Kommentare; Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Köln, 1979.
- Gassner, Hubertus: Einsteins Begegnungen und Auseinandersetzung mit der sowjetischen Avantgarde [unveröff.
Vortrag zur Arbeitstagung der Carl-Einstein-Gesellschaft, Berlin 23.-25. Januar 1987].
- Gaßner, Hubertus: Russische Flugbilder. Evasive Phantasie und bodenloser Aufschwung. In: *Rodchenko/Flying
Objects*. Göttingen/Moskau, 1991. 7-29.
- Gaßner, Hubertus: Utopisches im russischen Konstruktivismus. In: Ders./Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin
(Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Mar-
burg, 1992. 48-68.
- Gaßner, Hubertus/Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avant-
garde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, 1992.
- Gaßner, Hubertus/Schleier, Irmgard/Stengel, Karin (Hg.): *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*.
Kat. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg/Kulturdezernat der Stadt Kassel/documenta archiv. Bre-
men, 1994.
- Genette, Gerard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1982.
- Gerlovin, Rimma & Valeryj: Iskustvo Samizdata (Moskovskogo škola) [The Art of Samizdat (The Moscow
School)]. In: *A Do Ja*. 7 (1985). 3-12.
- Giersch, Ulrich: Hain der Kosmonauten. Die Triebwerke der kollektiven Imagination. In: Simmen, Jeannot
(Hg.): *Schwerelos*. Berlin, 1991. 31-40.
- Glanc, Tomáš: *Videnie russkich avangardov*. Praha, 1999.

- Gledališče Sester Scipion Nasice: Ilegala. Prvo sestrsko pismo. [Underground: The First Sisters Letter] (1983). In: NSK 1991, 163.
- Gledališče Sester Scipion Nasice: Underground - Retrogardistični Dogodek Hinkemann [1983]. Dokument, C5. In: NSK 1991, 164.
- Goes, Gudrun: Vladimir Sorokin's Drama 'Dismorfomanija'. Die Obériuten und die postmoderne Performance. In: Burkhart, Dagmar (Hg.): *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*. München, 1999. 187-196.
- Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Wien, 2001.
- Golomstock, Igor: The Malevich Complex. In: *A-Ja*, Nr. 3, Paris, 1981. 41.
- Golomstock, Igor/Kareznikova, Inga: Totalitarian Culture: The encounter in Paris. In: *National Review*, 9. Mai 1986. 42 ff.
- Golomstock, Igor: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. London, 1990.
- Golubović, Vida/Subotić, Irina (Hg.): *Dokumenti. Časopis Zenit*. Belgrad, 1981.
- Gordon, Mel: Songs from the Museum of the Future. Russian Sound Creation (1910-1930). In: Kahn, Douglas/Whitehead, Gregory (Hg.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avantgarde*. Cambridge/Mass. und London, 1992. 197-243.
- Gorzka, Gabriele (Hg.): *Kultur im Stalinismus*. Bremen, 1994.
- Gray, Camilla: *The Russian Experiment in Art 1863 - 1922*. London, 1990.
- Greenberg, Clement: Avantgarde and Kitsch. [In: Partisan Review, Fall 1939]. In: Ders.: *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 1: Perceptions and Judgments 1939-1944. Hg. v. O'Brian, J. Chicago, 1986. 5-22.
- Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): *Faschismus und Avantgarde*. Königstein, 1980.
- Grimminger, R./Murašov, J./Stückerath, J. (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek, 1995.
- Groddeck, Wolfram: Wiederholen. In: Bosse, Heinrich/Renner, Ursula (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg, 1999. 177-191.
- Groys, Boris: Moskovskij romantičeskij konceptualizm. In: *A do Ja. Unofficial Russian Art Review*. 1 (1979). 3-11.
- Groys, Boris: Die totalitäre Kunst der 30er Jahre: Antiavantgardistisch in der Form und avantgardistisch im Inhalt. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Die Axt hat geblüht. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*. Kat. Düsseldorf, 1987. 26-35.
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplittene Kultur in der Sowjetunion*. München, 1988.
- Groys, Boris: Kunst nach der Utopie. In: *Ich sehe, ich lebe*. Kat. Bern, 1988. 205-209.
- Groys, Boris: Paradigmawechsel in der inoffiziellen Kultur der Sowjetunion. In: Beyran, G./Eichenwede, W. (Hg.): *Auf dem Wege zur Autonomie*. Bremen, 1989. 53-64.
- Groys, Boris: Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit. In: *Schreibheft*, Nr. 35, Mai 1990. 86-88.
- Groys, Boris: Kontury javlenija 'Sots art', in: *Dekorativnoe iskusstvo*. 12 (1990).
- Groys, Boris: Sozrealizm - avangard po-stalinski. In: *Dekorativnoe Iskusstvo*. 5 (1990). 34-37.
- Groys, Boris: Die Ästhetisierung des ideologischen Textes. In: Harten, Jürgen (Hg.), *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*. Kat. Düsseldorf/Köln, 1991. 31-39.
- Groys, Boris: Die Avantgarde starb vor drei Jahren. In: *Der Standard*, 26.7.1991.
- Groys, Boris: *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*. München, 1991.
- Groys, Boris: The IRWIN Group: More Total Than Totalitarianism. In: IRWIN, *Kapital*. Kat. Ljubljana, 1991 [o. S.].
- Groys, Boris: Die Datierung der Gedanken. In: Hirt, Günther/Wonders, Sascha (Hg.): „Bildbeschreibungen - Moskauer Konzeptualismus, Teil III“, in: *Schreibheft für Literatur*, Nr. 42, 1993.
- Groys, Boris: Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine. In: Jürgen Harten (Hg.): *Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung*. Köln, 1993. 252-257.
- Groys, Boris: Das Reich der Lebendigen Toten: Avantgarde und Museum. In: Beat Wyss (Hg.), *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*, Jahresring 40, Jahrbuch für moderne Kunst, München 1993. 178-187.
- Groys, Boris: Zur 'Kultur 2' von Vladimir Paperny. In: *Tyrannie des Schönen: Architektur der Stalin-Zeit*, hg. v. Peter Noever. München/New York, 1994.
- Groys, Boris (Hg.): *Fluchtpunkt Moskau. Werke der Sammlung Ludwig und Arbeiten für Aachen*. Aachen, 1994.
- Groys, Boris: *Die Erfindung Russlands*. München/Wien, 1995.
- Groys, Boris: Polutornyj stil': socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 15 (1995). 44-53.
- Groys, Boris: Sammeln, gesammelt werden. Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht. *Lettre international*, Heft 33/1996. 32-36.
- Groys, Boris: *Logik der Sammlung*. München/Wien, 1997.

- Groys, Boris: Der Text als Readymade. In: Metropole Moskau. *Wespennest 107* (1997).
- Groys, Boris/Smirnov, Igor: Subject: Prigov. In: *Eurozine*, 1.12.2000 <<http://www.eurozine.com/article/2000-12-01-groys-smirnov-de.html>>.
- Groys, Boris: Back from the Future. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Wien/Bozen, 2001. 9-14.
- Grübel, Rainer: Die Kontrafaktur des Kunstwerks in der russischen Literatur und Kunst der Avantgarde. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, W. (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam u.a., 2000. 313-347.
- Grupa Šestorice Autora (Gruppe der Sechs Künstler). Hg. v. Janka Vukmir. Kat. Zagreb, 1998.
- Gržinić, Marina: Art and Culture in the 80s: The Slovenian Situation. In: Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East sees the East* (IRWIN in Collaboration with Apt-Art International and Ridzina Gallery, Moskau 10.5. - 10. 6. 1992), Obalne Galerije Piran/Loža Gallery Koper (Hg.), Koper, o. J. [1992], S. 32 - 38.
- Gržinić, Marina: Salon de Fleurus. In: *ars vivendi*, Ljubljana, Nr. 17, April 1993. 76-80.
- Gržinić, Marina: U-Topia. In: *Retroavangarda. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN*. Kat. Ljubljana, 1994. 3-4.
- Gržinić, Marina: Fiction Re-constructed. In: Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, Znanstvenoraziskovalni Center, Filozofski Inštitut (Hg.), *Filozofski Vestnik/Acta Philosophica*, Vol. XV, No. 2/1994, Ljubljana. 235 - 246.
- Gržinić, Marina: The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism. In: V. Čosić/G. Lovink/D. McCarty/P. Schultz (Hg.): *ZK Proceedings 4: Beauty and the East*. Ljubljana, 1997. 62-63.
- Gržinić, Marina: *Rekonstruirana Fikcija. Novi Mediji, (Video) Umetnost, Postsocializem in Retroavangarda: teorija, politika, estetika 1997 - 1985*. Ljubljana, 1997.
- Gržinić, Marina: IRWIN - Neue Slowenische Kunst (NSK). State in Time. In: *Telepolis*, 10.04.1997 <http://www.heise.de/tp/english/pop/topic_1/4062/1.html>.
- Gržinić, Marina: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism & the Retro-Avantgarde*. Wien, 2000.
- Gržinić, Marina: Biomechanika Noordung. In: *Maska. Časopis za scenske umetnosti*. Ljubljana. Letnik IX (XV), št. 1-2 (60-61), pomlad 2000. 19-22.
- Gržinić, Marina (Hg.): *Zadnja Futuristična Predstava/The Last Futurist Show*. Ljubljana, 2001.
- Gržinić, Marina/Šmid, Aina: *Transcentrala - Neue Slowenische Kunst Država v času*. Video, Ljubljana, 1993. 20.05 min.
- Günther, Hans/Hielscher, Karla: Zur Rezeption der sowjetischen linken Avantgarde. In: *Ästhetik und Kommunikation. Heft 19* (1975). 31-36.
- Günther, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, 1984.
- Günther, Hans: Ein Traktor, der die Seele umpflügt. Zum Verhältnis von Sozialistischem Realismus und Avantgarde in der russischen Kunst. In: *FAZ*, 24.7.1987, Nr. 168.
- Günther, Hans: Leben-Bauen. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 331-337.
- Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 61-75.
- Günther, Hans: Sündenbock Avantgarde. In: *Merkur 44 H.4* (1990). 414-418.
- Günther, Hans: Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur. In: Gaßner, Hubertus/Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, 1992. 77-81.
- Günther, Hans (Hg.): *Gesamtkunstwerk - Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld, 1994.
- Günther, Hans: Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates. In: Ders. (Hg.): *Gesamtkunstwerk - Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld, 1994. 259-272.
- Günther, Hans: Der Feind in der totalitären Kultur. In: Gorzka, Gabriele (Hg.): *Kultur im Stalinismus*. Bremen, 1994. 89-100.
- Günther, Hans: Befreite Worte und Sternensprache. Der italienische und der russische Futurismus. In: Grimminger, R./Murašov, J./Stückrath, J. (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek, 1995. 284-313.
- Guilbaut, Serge: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus und Kalter Krieg*. Dresden/Basel, 1997. [How New York Stole the Idea of Modern Art. Chicago, 1983].
- Gurdjieff International Review <<http://www.gurdjieff.org/daumal.htm>>.
- Guski, Andreas: Sozialistischer Realismus und russische Avantgarde im historischen Kontext. In: Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa. Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen, 1994. 40-52.
- Haeni, Susanne (Red.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau, 1983.
- Hagemeister, Michael: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München, 1989.

- Hagemeister, Michael: Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus. In: Müller, E./Klehr, F.J. (Hg.): *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*. Stuttgart, 1992. 159-170.
- Hagemeister, Michael: Russian Cosmism in the 1920s and today. In: Rosenthal, Bernice Glatzer (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York, 1997. 185-202.
- Hagemeister, Michael: Die Eroberung des Raumes und die Beherrschung der Zeit: Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der frühen Sowjetzeit. In: Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hg.): *Musen der Macht*, Berlin, 2003 (im Druck).
- Hagen, Wolfgang: Der Okkultismus der Avantgarde um 1900. In: Schade, Siegfried/Tholen, Christoph (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München, 1999. 338-357.
- Hagen, Wolfgang: *Radio Schreber. Der ‚moderne Spiritismus‘ und die Medien*. Weimar, 2001.
- Hagman, Jacqueline: Stedelijk visitor defaces Malevich painting. In: *Bulletin des Stedelijk Museum*. Amsterdam, 1997 <<http://www.stedelijk.nl/eng/bulletin/1997/brener.html>>.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart, 1967.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt/Main, 1985.
- Hänsen, Sabine: Aktion und Textkultur. In: Ebert, Christa (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1995. 237-255.
- Hansen-Löve, Aage: Intermedialität und Intertextualität. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hg. v. Wolf Schmidt und Wolf-Dieter Stempel (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Literarische Reihe, hg. v. A. Hansen-Löve), Wien, 1983. 291-360.
- Hansen-Löve, Aage: Erinnern – Vergessen – Gedächtnis als Paradigma des russischen Symbolismus. – Teil I: Diabolisches Modell. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 16 (1985). 111-164.
- Hansen-Löve, Aage: Thesen zur Typologie der Russischen Moderne. In: Peter V. Zima/Johann Strutz (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Bern, New York, Paris, 1987. 37-59.
- Hansen-Löve, Aage: Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus. In: *Poetica*. Bd. 19 (1987) 1-2. 88-133.
- Hansen-Löve, Aage: Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm. In: *Kryptogramme – Zur Ästhetik des Verborgenen*. Hg. von Lachmann, R./Smirnov, I. Wien, 1988. S. 135-244.
- Hansen-Löve, Aage: Faktur/Gemachtheit. In: *Glossarium der russischen Avantgarde*. Hg. v. Flaker, Aleksandar. Wien/Graz, 1989. 212-219.
- Hansen-Löve, Aage: Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne. In: *Poetica*. Bd. 23 (1991) 1-2. 166-216.
- Hansen-Löve, Aage: Kručenyč vs. Chlebnikov – Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus. In: *AvantGarde – Interdisciplinary and International Review* 5/6 (1991). 15-44.
- Hansen-Löve, Aage: Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993), 207-264.
- Hansen-Löve, Aage: Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBERIU). In: *Poetica*. Bd. 28 (1994). 308-373.
- Hansen-Löve, Aage: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen“ - Die Konzeptualisierung Russlands im Russischen Konzeptualismus. In: „*Mein Rußland*“ - *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 44 (1997), 423-507.
- Hansen-Löve, Aage: Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden. In: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Wien, 2001. 133-186.
- Hansen-Löve, Aage A.: Bewegung und/als Ruhe. Zur Choreographie der Bewegungsfiguren in der russischen Moderne. Typoskript, 2001.
- Hansen-Löve, Aage: Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič. In: Arns, I./Goller, M./Strätling, S./Witte, W. (Hg.): *Kinetographien*. Bielefeld, 2004.
- Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1992.
- Harrison, Charles/Wood, Paul/Zeidler, Sebastian (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Ostfildern, 1998.
- Harten, Jürgen (Hg.): *Die Axt hat geblüht. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*. Kat. Düsseldorf, 1987.
- Harten, Jürgen (Hg.): *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*, Ausst. Kat. Düsseldorf/ Köln, 1991.
- Harten, Jürgen: Acht Stempel in diesem Paß oder „Dort gibt es Wunder, dort spuken Geister...“. In: Ders. (Hg.): *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*. Kat. Düsseldorf/Köln, 1991. 6-15.
- Harten, Jürgen (Hg.): *Vladimir Tatlin. Ein internationales Symposium*. Köln, 1993.
- Hartmann, Frank: Techniktheorien der Medien. In: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Paradigmen, Theoriespektrum, Komparatistik*. Konstanz, 2003 (i.E.) <<http://mailbox.univie.ac.at/Frank.Hartmann/Vorlesung/new/medientechnik.html>>.
- Hartmann, Frank: Medienphilosophie(n). In: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Paradigmen, Theoriespektrum, Komparatistik*. Konstanz, 2003 (i.E.) <<http://mailbox.univie.ac.at/Frank.Hartmann/Vorlesung/new/medienphilosophie.html>>.
- Haskel, Lisa: Pretty Good Pirates. In: *Mute*, Nr. 9, 1998 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/haskel.htm>>.
- Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotech-*

- nik. Frankfurt/Main, 1991.
- Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München, 1993.
- Hayles, N. Katherine: *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago, 1999.
- Heißenbüttel, Helmut: Zusätze zur ‚Fabrikation der Fiktionen‘. In: Einstein, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen*. Hg. v. Penkert, Sybille. Frankfurt/Main, 1973. 7-10.
- Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996.
- Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983.
- Henderson, Linda Dalrymple: Mystik, Romantik und die vierte Dimension. In: Tuchman, Maurice/Freeman, Judi (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988. 219-237.
- Hermant, Jost: *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*. Leipzig, 1995.
- Hesse, Eva: *Die Achse Avantgarde - Faschismus*. Zürich, 1992.
- Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal: die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, 1998.
- Hinz, Manfred: Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano. In: Asholt/Fähnders, 1997. 109-131.
- Hinz, Manfred: Die Manifeste des Secondo Futurismo Italiano. In: Asholt/Fähnders, 1997. 132-160.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha (Hg.): *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst. Buch, Toncassette, poetische Objekte*. Wuppertal, 1984.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha (Hg.): *Moskau Moskau, Aktion. Kunst. Poesie* (Videodokumentation), Wuppertal, 1987.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha: Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Sowjetische Kunst um 1990. Binationale Israel/UdSSR*. Kat. Düsseldorf/Köln, 1991. 56-67.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha: Nachwort. In: Prigow, Dmitri: *Der Milizionär und die anderen*. Leipzig, 1992. 195-200.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha (Hg.): Bildbeschreibungen - Moskauer Konzeptualismus, Teil III. *Schreibheft*, Nr. 42, Essen, 1993.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha: Legenden, die nicht enden. In: *Schreibheft*, Nr. 42, Essen, 1993. 35-45.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha: *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*. Bremen, 1998.
- Hoesterey, Ingeborg: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt/Main, 1988.
- Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München, 1995.
- Holquist, Michael: Tsiolkovsky as a Moment in the Prehistory of the Avant-Garde. In: Bowl, John E./Matich, Olga (Hg.): *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford, 1996. 100-117.
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen, 1993.
- Home, Stewart: *Neoism, Plagiarism & Praxis*. Edinburgh/San Francisco, 1995.
- Hrvatín, Emil: *The Body that Looks and the Eye that does not see* <<http://www.ljudmila.org/embassy/7a/hrvatín.html>>, o. J.
- Hudson, David: Utopia ist die Mutter aller Medien. In: *Telepolis*. 18.6.1998 <<http://www.heise.de/tp>>.
- Huhtamo, Erkki: *The Archaeology of Virtuality*. 1995.
- Huhtamo, Erkki: *The Archaeology of the Moving Image*. 1996.
- Huhtamo, Erkki: From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archeology of Media. In: Druckrey, Timothy (Hg.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York, 1996. 296-303.
- Huhtamo, Erkki: From Cybernation to Interaction: Ein Beitrag zu einer Archäologie der Interaktivität. In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, 1996. 192-207.
- Hulten, Pontus: Zenitism. In: *Futurism & Futurisms*. London, 1971.
- Hunley, J.D.: Preface. In: Noordung, Hermann: *The Problem of Space Travel: The Rocket Motor* (ed. by Ernst Stuhlinger and J.D. Hunley with Jennifer Garland, Washington, D.C.: NASA SP-4026, 1995) <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/preface.html>>.
- Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg, 1986.
- Igrinow, Juri: Fakten aus der Frühzeit des sowjetischen Rundfunks. In: *Beiträge zur Geschichte des Rundfunks*, Heft 2/1983. 25-40.
- Iles, Chrissie: Ewige Gegenwart. Über die slowenische Künstlergruppe IRWIN. In: *59to1, Jan/Feb*. 1989. 52-65.
- Ingold, Felix Philipp: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*. Stuttgart/Basel, 1978.
- Ingold, Felix Philipp: Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič. In: *Wiener Slavistische Almanach*, Bd. 4 (1979). 153-193.
- Ingold, Felix Philipp: Performance in der Sowjetunion. Hinweis auf die ‚Gruppe für kollektive Aktionen‘. In: *Kunstnachrichten*, Nr. 4 (1980). 62-69.

- Ingold, Felix Philipp: ‚Kunst‘-Kunst; ‚Lebens‘-Kunst. Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs *Weißem Quadrat auf weißem Grund*. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 16 (1985). 187-199.
- Ingold, Felix Philipp: Welt und Bild - zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič (II). In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 12 (1983). 113-162.
- Ingold, Feliks F.: Reabilitacija prazdnosti. In: Malevič, Kazimir: *Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva*. Moskva, 1994. 29-46.
- Ingold, Felix Philipp: Russlands zeitlose Postmoderne. Aktuelle Debatten und neue Publikationen zu alten Fragen. In: *Neue Züricher Zeitung*, 23.1.2001 <<http://www.nzz.ch/2001/01/23/fe/page-article742FC.html>>.
- IRWIN/Neue Slowenische Kunst: *IRWIN/Neue Slowenische Kunst*. Kat. Düsseldorf, 1989.
- IRWIN: Retro princip. Princip manipulacije z memorijo vidnega potencirani eklekticism - platforma nacionalne avtentičnosti. [Retro principle. The principle of manipulation with the Memory of the visible emphasized eclecticism - The platform for national authenticity]. (April 1984). *Problemi*, št. 6, Ljubljana, 1985. Wiederabdruck in NSK 1991, 111.
- IRWIN: Program skupine IRWIN. [Programm der Gruppe IRWIN]. (April 1984). In: *Problemi*, št. 6, Ljubljana, 1985. Wiederabdruck in NSK 1991, 114.
- IRWIN: *Zemljopis Vremena/Geography of Time*, Katalog zur Ausstellung (10.9.-7.10. 1994) in der Dante Galerie Marino Cettina. Umag, 1994.
- IRWIN: *Interior of the Planit*, Ljubljana/Budapest, 1996 [ohne Paginierung].
- IRWIN: IRWIN Live and Transnacionala. A Journey from the East to the West Coast. In: *Conversations at the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art*. Hg. v. Mary Jane Jacob/Michael Brenson, Arts Festival of Atlanta 1996, Cambridge, MA / London, GB, 1998. 64-73.
- IRWIN: *Trzy projekty/Three projects: Transnacionala, IRWIN Live, Icons*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle]. Warschau, 1998.
- IRWIN: *IRWIN*. Regensburg, 2002.
- Jaccard, Jean-Philippe: Theater des Absurden/Reales Theater. In: Flaker, A. (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 467-488.
- Jaccard, Jean-Philippe: *Daniil Harms et la fin de l'avantgarde russe*. Bern, 1991.
- Jagodinskij, V.N.: *Aleksandr Leonidovič Čiževskij, 1897-1964*. Moskva, 1987.
- Jameson, Fredric: The Vanishing Mediator, or: Max Weber as Storyteller. In: Ders.: *The Ideologies of Theory*. Vol. 2. Minneapolis, 1988.
- Jameson, Fredric: Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. In: *New Left Review* 146, London, 1984.
- Jameson, Fredric: Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huyssen, Andreas/ Scherpe, Klaus (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek, 1986. 45-102.
- Janecek, Gerald: *Zaum*. Ann Arbor, 1997.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/Main, 1992 [1970].
- Jeffs, Nikolai/Peljhan, Marko: Self-Cancellation as Artistic Consummation: Urban Colonisation, Dialogisation, Reclamation, Conceptualisation (Interview). In: *UCOG-144 LJU: Dokumenti-spisi-pravila uporabe*. Ljubljana, 1996 [ohne Paginierung].
- Jolles, Claudia: Erik Bulatov. Visions of Power, Power of Vision. In: *Erik Bulatov, Moscow*. Kat. London, Boston, Newport Beach, Chicago, 1989. 8-15.
- Jugoslawischer Konstruktivismus 1921 - 1981*, Kat. Hg. v. Hedendaagse Kunst, Utrecht/Kunstmuseum Ratingen, 1984.
- Jung, Marta: Der Kampf des Jahrhunderts im ‚Herrenlosen Hund‘. In: *arteria.ru*. 20. Juni 2002 <http://www.arteria.ru/eng_de_2002/de20_06_2002_1.htm>.
- Kabakov, Ilya: The Kitchen Series. In: *A-Ja*, No. 6, Paris, 1984. 24-29.
- Kabakov, Ilya: *Noma oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*. Hamburg, 1993.
- Kabakov, Ilja: *Shek Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau*. Hg. v. Günter Hirt u. Sascha Wonders. Leipzig, 1994.
- Kabakov, Il'ja: Der Mann, der in den Kosmos flog (Auszug aus den Texten zu der Installation *Das Zimmer*, 1981-88), in: Becker/Bienert/Slavická, 1995, 119.
- Kabakov, Ilya: *Installations 1983 - 1995*. Kat. Paris, 1995.
- Kabakov, Ilya: *Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau*. Wien, 2001.
- Kafka, Franz: Der Schacht von Babel. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt/Main, 1970. 289ff.
- Kahn, Douglas/Whitehead, Gregory (Hg.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avantgarde*. Cambridge/Mass. und London, 1992.
- Kasper, Karlheinz: Oberutiische und postmoderne Schreibverfahren: Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin. In: *Zeitschrift für Slawistik*. Nr. 40 (1995) 1. 23-30.
- Kazus, Igor A.: The Idea of Cosmic Architecture and the Russian Avant-garde of the Early Twentieth Century. In: Jean Clair (Hg.): *Cosmos. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer: Art in Pursuit of the Infinite*. Venedig, 2000. 111-117.
- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: Belting, Hans u.a. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin, 1988. 240-257.

- Kemp, Wolfgang: Memoria, Bilderzählung und der mittelalterliche esprit de système. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München, 1993. 264.
- Kiefer, Klaus H.: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen, 1994.
- Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentellen Psychologie von Constantin Constantius*. Hamburg, 2000 [Kopenhagen, 1848].
- Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf Günter/Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart, 1997.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800 1900*. München, 1985.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin, 1986.
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, 1993.
- Klucis, Gustav G. *Retrospektive*. Hg.v. Hubertus Gaßner. Stuttgart, 1991.
- Kluge, Robert: *Der sowjetische Traum vom Fliegen. Analyseversuch eines gesellschaftlichen Phänomens*. München, 1997.
- Koch, Gertrud/Sasse, Sylvia/Schwarte, Ludger (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München, 2002.
- Kolchinsky, Irene: *The revival of the russian literary avant-garde. The thaw and beyond*. München, 2001.
- Kollektive Aktionen: 10 Erscheinungen. In: *Schreibheft*. Bildbeschreibungen - Moskauer Konzeptualismus, Teil III. Hg. v. Günter Hirt und Sascha Wonders. Nr. 42 (November 1993). 55-67.
- Kollektivnye Dejstvija: *Poezdki za Gorod* [Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, Nikita Alekseev, Igor' Makarevič, Elena Elagina, Georgij Romaško, Sabina Chensgen]. Moskau, 1998.
- Komar, V./Melamid, A.: A. Zjablov (etjud dlja monografii). In: *Russica - 1981*. New York, 1982. 403-408.
- Komar, V./Melamid, A.: *Gedichte über den Tod. Das Gespenst des Eklektizismus*. Berlin, 1988.
- Kopystiansky, Svetlana & Igor: „Der Text und das Bild sind nie wirklich zerstört, sie sind versteckt“. Interview von Heinz Schütz. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. 265-274.
- Kopystiansky, Igor & Svetlana: *Dialog*. Kat. Berlin, 1998.
- Koš, Janko: Slowenische Literatur und historische Avantgarde. In: Zima, Peter V./Strutz, Johann (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Frankfurt/Main u.a., 1987. 71-85.
- Koščević, Želimir: Die Gruppe IRWIN und die Neue Slowenische Kunst. In: *IRWIN/Neue Slowenische Kunst*. Kat. Düsseldorf, 1989. o. S.
- Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Baden-Baden, 1983.
- Kotzinger, Susi: Gesamtkunstwerk Stalin? In: *Süddeutsche Zeitung*, 23./24.4.1989.
- Kotzinger, Susi/Rippl, Gabriele (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam/Atlanta, 1994.
- Kovalev, Andrej: K voprosu o granicach primeneniya terminov „postmodernizm“ i „transavangard“ k sovetskomu iskusstvu perioda perestrojki. In: *Iskusstvo*. 10 (1989). 77-79.
- Kovalev, Andrej: Izgnanie iz raja [Die Vertreibung aus dem Paradies]. In: *Dekorativnoe Iskusstvo*. 6 (1990). 33-34.
- Kovtun, Jevgenij F.: *Zangezi. Die Russische Avantgarde. Chlebnikov und seine Maler*. Zürich, 1993.
- Kozmokinetični kabinet Noordung: *Inhabited Sculpture* <mila.ljudmila.org/embassy/4b/ihab.htm>, [o.J.].
- Kozmokinetični kabinet Noordung: *Programmzettel Noordung Prayer Machine - Ballet, 11. Sommertheater Festival Hamburg 1994*, [o.S.].
- Kozmokinetično Gledališče Rdeči Pilot, *Ustanovna listina* [Gründungsmanifest], o.J. [1987], in: *Gledališki Festival*, Programmheft, Cankarjev Dom, Ljubljana, 1989. 38. (dt. Übers. 40).
- Kozmokinetično Gledališče Rdeči Pilot: Operni Observatorij Rekord, in: *NSK 1991*, 205.
- Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*, (Ausstellung Künstlerwerkstätten München 1995). Kat. Stuttgart, 1995.
- Krämer, Sybille (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/Main, 2000.
- Krauss, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition. In: *October 18* (1981), 47-66 [dt. in Auszügen in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Hg. v. Harrison, Charles/Wood, Paul/Zeidler, Sebastian. Bd. II: 1940-1991. Ostfildern-Ruit, 1317-1322].
- Krauss, Rosalind E.: Originality as Repetition: Introduction. In: *October 37* (1986). 35-41.
- Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-gardes and Other Modernist Myths*. Cambridge, 1985.
- Krauss, Rosalind E.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Dresden/Amsterdam, 2000.
- Krečič, Peter: *Plečnik. The Complete Works*. London, 1993.
- Krieger, Verena: *Von der Ikone zur Utopie*. Köln, 1998.
- Kristeva, Julia: Le mot, le Dialogue et le Roman (1966). In: Dies., *Σημειωτική. [Sémiotikè] Recherches pour une Sémanalyse*. Paris, 1969. 143-173.
- Kristeva, Julia: Narration et transformation. In: *Semiotica 1*, 1969. 443.

- Kristeva, Julia: Powers of Horror. In: Harrison, Charles/ Harrison, Paul (Hg.): *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, 1992. 1016ff.
- Kulcsár-Szabó, Ernő: Eine mögliche Paradigmatik der Moderne. Vortrag im Rahmen des Colloquiums Wege und Umwege der Moderne, 20. Jan. 1999. Publiziert in: *Neohelicon: acta comparationis litterarum universalium*. Budapest: Akadémiai Kiadó/Amsterdam, 1999.
- Kunst im Verborgenen. Non-konformisty/Nonkonformisten Russland 1957 - 1995*. Hg. v. Erofeev, Andrei/Martin, Jean-Hubert. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums, Moskau. München/New York, 1995.
- Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*. 23. Europaratsausstellung, Kat. Deutsches Historisches Museum. Berlin, 1996.
- Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten. In: Ders.: *Schriften II*. Olten, 1975. 165-204.
- Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud [1957]. In: Ders.: *Schriften II*. Olten, 1975. 15-55.
- Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. In: *Das Seminar, Buch XI*. Weinheim, 1987.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf/Günter/Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart, 1997. 177-187.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main, 1990.
- Lachmann, Renate: Kultursemiotischer Prospekt. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. 47-64.
- Lachmann, Renate/Smirnov, Igor' (Hg.): *Kryptogramme – Zur Ästhetik des Verborgenen*. Wien, 1988.
- Lachmayer, Herbert: Vom Ikarus zum Airbus. Technik zwischen Mythenabsorption und Mythenproduktion. In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, 1996. 24-39.
- LaFrenais, Rob: Interview mit Dragan Živadinov. In: *Fallout #1: The Space Programme* <<http://www.fallout.org.uk/docs/readme1.htm>> ohne Jahr [Ende 1999/Anfang 2000].
- Laibach: 10 Točk Konventa. Trbovlje, 1982. In: NSK 1991, 18f. Zuerst publiziert in: *Nova Revija*, Nr. 13/14, 1983.
- Laibach: The Instrumentality of the State Machine. In: *VIKS*. Ljubljana, 1983.
- Laibach Kunst: Monumentalna retroavangarda - AUSSTELLUNG LAIBACH KUNST. Galerija ŠKUC, Ljubljana, 21. April 1983. In: Neue Slowenische Kunst: *Neue Slowenische Kunst*, Zagreb/Los Angeles, 1991. 26.
- Lankheit, Klaus: Die Frühromantik und die Grundlagen der gegenstandslosen Malerei. In: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N.F., 1951, 55-90.
- Lann, Evgenij: *Literaturnaja mistifikacija*. Moskva/Leningrad, 1930.
- Laplanche, J./Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/Main, 1998.
- Laub, Dori: No One Bears Witness to the Witness. In: Felman, Shoshana/Laub, Dori (Hg.): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, 1991.
- Lauer, Reinhard: Futurismus (russ.). In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main, 1987. 155-159.
- Lauer, Reinhard: Die literarische Avantgarde in Südosteuropa. In: Ders. (Hg.): *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*. München, 2001. 13-34.
- Lauer, Reinhard (Hg.): *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*. München, 2001.
- Lazzarato, Maurizio: Die Kriegsmaschine des 'Kino-Auge' und die Gruppe der Kinoki versus das Spektakel. In: *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate*. Köln, 1998. 146-157.
- Lehmann, Hans Thies: Das Erhabene ist das Unheimliche. In: *Merkur* Bd. 43 (1989). 751-764.
- Lerg, Winfried B.: Ein Pionier des Sowjetrussischen Rundfunks: Vor 40 Jahren starb M.A. Bontsch-Brudjewsich. In: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte, Mitteilungen*, 6. Jgg., Nr. 3, Juli 1980. 136-138.
- LeRider, J./Raulet, G. (Hg.): *Verabschiedung der (Post)-Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Tübingen, 1987.
- Lethen, Helmut: Zwei Barbaren. Über einige Denkmotive von Ernst Jünger und Bertolt Brecht in der Weimarer Republik. In: *Anstöße*, 1984, H. 1. 17-28.
- Lethen, Helmut: Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden. In: Kamper, D./v. Reijen, W. (Hg.): *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*. Frankfurt/Main, 1987. 293.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main, 1994.
- Lessig, Lawrence: *Code and other Laws of Cyberspace*. New York, 1999 <<http://code-is-law.org/>>.
- Lessig, Lawrence: Die Architektur der Kontrolle: Internet und Macht. In: *Eurozine*, 28.10.2000 <<http://www.eurozine.com/online/partner/austria/transit/issues/2000-01-gs-lessig.html>>.
- Lessing, G.E.: Hamburgische Dramaturgie. 78. Stück. In: Ders.: *Werke 1767-1769*. Bd. 6. Hg. v. Bohnen, K. Frankfurt/Main, 1985.
- Levin, Il'ja: The Fifth Meaning of the Motor-Car in Malevich and the Oberiuty. In: *Soviet Union*. Bd. 5 (1978) 2. 287-300.

- Via Lewandowsky. *Komm stirb mit mir*. Hg. v. Tannert, Christoph. Kat. Berlin, 1998.
- Literaturlexikon 20. Jahrhundert. Hg. v. Olles, Helmut. Reinbek, 1971.
- Lobsien, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München, 1995.
- Lobsien, Eckhard: Gertrude Steins Poetik der Wiederholung. In: Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal: die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, 1998. 121-134.
- Lodder, Christina: *Russian Constructivism*. New Haven/London, 1983.
- Lotman, Jurij: *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Hg. von Klaus Städtke. Leipzig, 1981.
- Lotman, Jurij: Pamjat' v kulturologičeskom osveščanii [Das Gedächtnis unter kulturologischem Gesichtspunkt]. In: *Wiener Slawistischer Almanach 16* (1985). 5-9.
- Lotman, Jurij (Hg.): *Semiotika. Trudy po znakovym sistemam VII*. Tartu, 1988.
- Lotman, Yuri M.: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, London, 1990.
- Lovink, Geert: Von der spekulativen Medientheorie zur Netzkritik. In: *Telepolis*. 1997
<<http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/te/1110/2.html>>;
- Lukács, Georg: *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg, 1958.
- Liotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. [La Condition postmoderne. Paris, 1979]. Minneapolis, 1984.
- Liotard, Jean-François, u.a.: *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin, 1985.
- Liotard, Jean-François: Das Erhabene und die Avantgarde. In: LeRider, J./Raulet, G. (Hg.): *Verabschiedung der (Post)-Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Tübingen, 1987. 251-269.
- Liotard, Jean-François: Über den Terror und das Erhabene – Ein Nachtrag. In: LeRider/Raulet 1987, 269-274.
- Liotard, Jean-François: *Heidegger et 'les juifs'*. Paris, 1989.
- Liotard, Jean-François: Représentation, présentation, imprésentable [1982]. In: Liotard, Jean-François: *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, 1989. 131-140.
- Liotard, Jean-François: Le sublime et l'avant-garde [1983]. In: Ders.: *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, 1989. 101-118.
- Liotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart, 1991. 33-48.
- Macho, Thomas: Die Träume sind älter als die Erfindungen. In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, 1996. 45-55.
- Magarotto, Luigi (Red.) 1991: *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*. Bern [u. a.] 1991.
- Majakovskij, Vladimir: *Prostoe kak myčanie*. Petrograd, 1916.
- Majakovskij, Vladimir: *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva, 1957.
- Majakovskij, Vladimir: Vo ves' golos. Pervoe vstuplenie v poëmu [Dekabr' 1929 - janvar' 1930]. In: Ders.: *Gedichte*. Leipzig, 1988. 354-366.
- Majer, Chol't: Performans kak nasilie. In: *Chudožestvennyj žurnal 19-20* (1998). 22-25.
- Malevič, Kazimir: *Suprematism: 34 risunka*. Vitebsk, 1920.
- Malevič, Kazimir: *Suprematism: 34 Drawings*. New York, 1974 [Vitebsk, 1920].
- Malevič, Kazimir: *Die gegenstandslose Welt*. Hg. v. Werner Haftmann, Mainz/Berlin, 1980.
- Kazimir Malevič. *Chudožnik i teoretik*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1990.
- Malevič, Kazimir: *Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva*. Moskva, 1994.
- Malevič, Kazimir: *Das weisse Rechteck. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakova. Berlin, 1997.
- Malevič, Kazimir: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty: 1913 - 1929*, 1995.
- Malevič, Kazimir: *Stat'i i teoretičeskie sočinenija, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine: 1924 - 1930*, 1998.
- Malevič, Kazimir: Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit. Übersetzt von Sylvia Sasse und Lena Nowak. In: *diss.sense*, Januar 2001 <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dissense/nichtstun/malevich.htm>>.
- Malevič, Kazimir: *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. Hg. v. Aage Hansen-Löve. München, 2003 (im Druck).
- Malevich, Kazimir [d.i. Đorđević]: A Letter from Kazimir Malevich. In: *Art in America*. September (1986). 9.
- Malina, Frank J.: On the Visual Fine Arts in the Space Age. In: *Leonardo*, Vol.3 (1970). 323-325.
- Malina, Roger F.: Space Art – The role of the Artist in Space Exploration. In: *40th Congress of the International Astronautical Federation, IAA*, 1989.
- Malina, Roger F.: The Artist as Space Explorer as Documented in the Art Journal *Leonardo*. In: *46th International Astronautical Congress*, 1995.
- Malsch, Friedemann: *Eine letzte (erste) Antizipation. Die Entdeckung des Fernsehens durch die italienischen Futuristen*. In: Weibel/Decker 1990.
- Mandelštam, Nadežda: *Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie*. Frankfurt/Main, 1991.
- Manguel, Alberto/Guadalupi, Gianni: *The Dictionary of Imaginary Places*. New York, 1999 [1980].
- Mann, Paul: *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington/Indianapolis, 1991.
- Manovich, Lev: On Totalitarian Interactivity. In: *Syndicate mailing list*, Sept. 1996.

- Manovich, Lev: Behind the Screen. Russian New Media. In: *Convergence* [New Media Cultures in Eastern, Central and South-Eastern Europe], hg. v. Inke Arns, Sommer 1998, Vol. 4, No. 2. 10-13.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge/Mass., 2001.
- Marchart, Oliver: *Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung*. Wien, 1997.
- Marchart, Oliver: *Neue Slowenische Staatskunst: Über Subversion, Identität und pluralistischen Totalitarismus* <<http://www.t0.or.at/~oliver/nsk.htm>> [o.J.].
- Markov, Vladimir: *Principy tvorčestva v plastičeskich iskusstvach. Faktura*. [Prinzipien des Schaffens in den plastischen Künsten. Die Faktur]. Petersburg, 1914.
- Markov, Vladimir: *The longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkely/Los Angeles, 1962.
- Markov, Vladimir (Hg.): *Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen*. München, 1967.
- Markov, Vladimir (Hg.): *Manifesty i programmy russkich futuristov*, München, 1967.
- Masing-Delić, Irene: *Abolishing death - a salvation myth of Russian twentieth century literature*. Stanford, 1992.
- Masing-Delić, Irene: The Transfiguration of Cannibals. Fedorov and the Avant-Garde. In: Bowlt, John E./Matich, Olga (Hg.): *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford, 1996. 18-36.
- Masterkova, M.: Moskovskie performancy. In: *A do ja. Contemporary Russian Art, Unofficial Russian Art Review*, Nr. 4, 1982, Paris/New York/Moscow. 6-11.
- Matičević, Davor: *A propos d'une exposition. Avant-gardes Yougoslaves*. Carcassonne, 1989. 12-14.
- Matičević, Davor: Sandwich - Addition von Zeichen als Strategie des Widerstandes. In: *Zeichen im Fluss*. Kat. Wien, 1990. 37-44.
- Mattenklott, Gerd: Sinnlich-Übersinnlich. Verklärungen des Vitalen in der ersten Jahrhunderthälfte. In: Gaßner, Hubertus (Hg.): *Elan vital oder Das Auge des Eros*. München, 1994. 16-25.
- Maydell, Renata von: Die anthroposophische Gesellschaft in Russland: Entstehung (1913), Auflösung (1923) und Neugründung (1991). In: Müller, E./Klehr, F.J. (Hg.): *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*. Stuttgart, 1992. 171-183.
- Mazin, Viktor, Turkina, Olesja: The Golem of Consciousness: Mythogen's Liftoff. In: *Cultural Studies*, Vol. 12, Number 2, London, April 1998.
- Mentrup, Mario: *Print Identitäten*. Berlin, 2000.
- Merenik, Lydija: The Yugoslav Experience, Or What Happened to Socialist Realism. In: *Chudožestvennyj žurnal*. 22 (1998). 'East is looking at the East, East is looking at the West' <<http://services.worldnet.net/~coronado/362/XX22/X2218.HTM>>.
- Micić, Ljubomir: Šimi na groblju Latinske četvrti [Shimmy auf dem Friedhof des Lateinviertels]. In: *Zenit*, März 1922. Vgl. *Dokumenti. Časopis Zenit*. Hg. von Golubović, Vida/Subotić, Irina. Belgrad, 1981, Nr. 7-8. 1528.
- Misiano, Viktor: Cool Reflections: A Kind of Utopian Manifesto for Reconstruction - Postconceptual Moscow Art. In: *Art Journal*. 2 (1994). 85-87 [russisch in: *Mesto pečati*. 4 (1993). 32-34.
- Misiano, Viktor: Poetika AES - govorit' o tele. In: *Telesnoe prostranstvo*. Moskva, Galereja Gel'mana/CDCh, 1995.
- Misiano, Viktor: Conjugation. In: Oroschakoff, Haralampi (Hg.): *Kräfte messen. Eine Ausstellung öst-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*. Ostfildern, 1995. 119-121.
- Misiano, Viktor: The Institutionalization of Friendship. In: *Transnacionala. Highway collisions between East and West at the Crossroads of Art*. Ed. by Eda Čufer. Ljubljana, 1999. 182-192.
- Misiano, Viktor: Response to the Letter to the Art World. In: Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/Moscow, 2000. 25-27.
- Misiano, Viktor: Interpol – The Apology of Defeat. In: Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/Moscow, 2000. 43-57.
- Misiano, Viktor: Oleg Kulik. The Red Room, 1999. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Wien/Bozen, 2001. 120.
- Misiano, Viktor: Vadim Fishkin: The Dark Side of the Earth. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection*. Innsbruck, 2001. 88-89.
- Mitrofanova, Alla: Conditioned Reflexes, Music and Neurofunction. In: *Lab. Jahrbuch für Apparate und Künste*. Red. V. Hensel, T./Reck, H.U./Zielinski, S. Köln, 2000. 171-182.
- Monastyrskij, Andrej: *Unterschriften*. Kat. Berlin, 1994.
- Monroe, Alexei: *Art, Regime and Transcendence: A Commentary on The NSK State*. 2000 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Mosse, George L.: Faschismus und Avantgarde. In: Grimm, Reinhold/Hermant, Jost (Hg.): *Faschismus und Avantgarde*. Königstein, 1980. 133-149.
- Mosse, George L.: *Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus*. Frankfurt/Main, 1991.
- Müller, Derek: *Der Topos des Neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte*. Bern, 1998.
- Müller, Eberhard (Hg.): *Russische religiöse Philosophie - das wiedergewonnene Erbe; Aneignung und Distanz*. Stuttgart, 1992.

- Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2*. Frankfurt/Main, 1990.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): *Praxis Internet. Kulturtechniken der vernetzten Welt*, Frankfurt/Main, 2002.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek, 1988.
- Neue Slowenische Kunst: *Neue Slowenische Kunst*, Zagreb/Los Angeles, 1991.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke*. München, 1967.
- Nikitović, Spomenka: Irritation is Vocation - Mladen Stilinović. In: Stipančič, Branka (Hrsg.): *Riječi i Slike/Words and Images*. Kat. Zagreb, 1995. 109-114.
- Nikitović, Spomenka: *Mladen Stilinović*. Zagreb, 1998.
- Noever, Peter (Hg.): *Tyrannie des Schönen: Architektur der Stalin-Zeit*. Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien. München/New York, 1994.
- Noguez, Dominique: *Lenin dada*. Zürich, 1990.
- Noordung, Hermann: *Das Problem der Befahrung des Weltraums*. Wien, 1993 [Berlin, 1929].
- Noordung, Hermann: *The Problem of Space Travel: The Rocket Motor* (ed. by Ernst Stuhlinger and J.D. Hunley with Jennifer Garland, Washington, D.C.: NASA SP-4026, 1995) <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/contents.html>>.
- Noordung 1995-2045: *Naseljena skulptura Ena proti Ena*. Textbuch (dramatischer Text „Love and State/Ljubeezen in Država/Ljubav i Država“ von Vladimir Stojšavljević). Typoskript. engl./slowen. Ljubljana, 1995.
- Nora, Pierre: Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. In: *Representations*. 26, Spring 1989. 7-25
- Novi kolektivizem: *Oblikovanje. Novi kolektivizem*. Ljubljana, 1999.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar, 1998.
- Lev Nussberg und die Gruppe Bewegung, 1962-1977. Kat. Bochum, 1978.
- O'Neill, John: *Tesla. Die Biographie des genialen Erfinders Nikola Tesla aus der Sicht eines Zeitgenossen*. Frankfurt/Main, 1997. [*Prodigal Genius - The Life of Nikola Tesla*, 1944], online unter <http://www.light1998.com/Tesla_Book/ProGen_TOC.html>.
- Oberhuber, Konrad: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners. In: Tuchman, Maurice/ Freeman, Judi (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart, 1988. 7-15.
- Obériu: Vereinigung der realen Kunst - Topographie einer literarischen Landschaft. Teil I: *Schreibheft 39* (1992). 11-123; Teil II: *Schreibheft 40* (1992). 7-109.
- Obermayr, Brigitte: *Der Macht des Wortes auf der Spur. Literaturtheoretische Spurensuche und diskurskritische Analysen zu Dmitrij A. Prigov*, Diplomarbeit, Paris-Lodron-Universität Salzburg, 1994 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Obermayr, Brigitte: P-rigov wie P-uškin. Zur Demystifikation der Autorfunktion bei Dmitrij A. Prigov. In: Susi Frank/Renate Lachmann/Sylvia Sasse/Schamma Schahadat/Caroline Schramm (Hg.): *Mystifikation - Autorschaft - Original*. Tübingen, 2001. 283-311.
- Oblak, Mojca: Neue Slowenische Kunst und New Slovenian Art. *Art & Design*, London, Profile No. 35 (1994). Thema: "New Art From Eastern Europe: Identity and Conflict". 9-17.
- Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*. Kat. Hg. von Loers, Veit. Frankfurt/Main, 1995.
- Oraić-Tolić, Dubravka: Zitathaftigkeit. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz/Wien, 1989. 489-511.
- Oraić-Tolić, Dubravka: Die Sternensprache. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 448-455.
- Oraić-Tolić, Dubravka: *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie* [Teorija citatnosti, Zagreb 1990]. Wien/Köln/Weimar, 1995.
- Orbis Fictus: nová média v současné umění/new media in contemporary arts*. Catalogue of the 2nd annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts – Prague. Prag, 1995/1996.
- Ordway III, Frederick I.: Foreword. In: Noordung, Hermann: *The Problem of Space Travel: The Rocket Motor* (ed. by Ernst Stuhlinger and J.D. Hunley with Jennifer Garland, Washington, D.C.: NASA SP-4026, 1995) <<http://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4026/foreword.html>>.
- Oroschakoff, Haralampi G.: Moskau Boogie-Woogie. In: *Kräfte messen*. Kat. Hg. v. Haralampi G. Oroschakoff & Kulturreferat der Stadt München, Ostfildern, 1995. 9-31.
- Oroschakoff, Haralampi G. (Hg.): *Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*. Kat. Ostfildern, 1995.
- Osmolovskij, Anatolij: NECEZIUDIK. 1993g. (Poslednij manifest). In: *Radek. 1* (1994). 3-12.
- Osmolovskij, Anatolij (Red.): *Tretij avangard (Radikal'noe iskusstvo Moskvy 1989-1997 gg.)*. Moskva, 1997.
- Owens, Craig: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. In: *October*, Nr. 12/13, 1980, Teil 1 S. 67 - 86 (Nr. 12) und Teil 2 S. 59 - 80 (Nr. 13).
- Owens, Craig: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Pacjukov, V.: Anatolij Osmolovskij. My way. Kar'era Osmolovskogo, Galereja M. Gel'man'. Moskva, 7-27

- ijunja 1994, in: *Chudožestvennyj žurnal*. 5 (1994). 71.
- Pagel, Gerda: *Lacan zur Einführung*. Hamburg, 1991.
- Papernyj, Vladimir: Culture 2/КУЛЬТУРА 2. In: *A Do Ja*, 4 (1982). 44-53.
- Papernyj, Vladimir: *Kul'tura 'Dva'*. Ann Arbor, 1983.
- Papernyj, Vladimir: Mechanismus und Mensch. Das Unlebendige und das Lebendige. In: *Tyrannie des Schönen: Architektur der Stalin-Zeit*. Hg. v. Noever, P. Kat. Wien/München/New York, 1994. 38-49.
- Paris - Moscou 1900-1930*. Kat. Paris, 1979.
- Pejić, Bojana: L'Art Parallèle. In: *Avantgardes Yougoslaves*. Carcassonne, 1989. 19-21.
- Pejić, Bojana: On Iconicity and Mourning: After Tito – Tito! In: *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. Hg. v. Ecker, Gisela/Kublitz-Kramer, Maria. 1999. 237-258.
- Pejić, Bojana: The Icon Effect. In: *Avant-Garde: Masterpieces of the Costakis Collection*. Kat. Thessaloniki: State Museum of Contemporary Art, 2000. 44-58.
- Pelevin, Viktor: *Omon Ra*. Moskva, 1991 <kulichki.com/moshkow/PELEWIN/omon.txt>.
- Pelevin, Viktor: *Omon hinterm Mond*. Übers. v. Andreas Tretner. Leipzig, 1994.
- Peljhan, Marko: *Marinetti: Chlebnikov. Tristosedemnajst A Tišina Ka /vasil'ev/*. AGRFT/LGL, Ljubljana, 1992.
- Peljhan, Marko: Projekt Atol: U-COG-144. In: *Urbanaria. Prvi del/part one*. Kat. Ljubljana, 1994. [ohne Paginierung].
- Peljhan, Marko: Projekt Atol. In: *ostranenie 95. 2. Internationales Video-Forum an der Stiftung Bauhaus Dessau*. Dessau, 1995. 324.
- Peljhan, Marko: *UCOG-144 LJU: Dokumenti-spisi-pravila uporabe*. Ljubljana, 1996 [ohne Paginierung].
- Peljhan, Marko: makrolab | lecture 310897. Vortrag während der documenta X, Kassel, 31.08.1997
<<http://io.khm.de/cfa/hh/makrolab/makrolab.ljudmila.org/reports/marko.html>>.
- Peljhan, Marko: makrolab. In: *Politics-Poetics: das Buch zur documenta X*. Ostfildern, 1997. 784-785.
- Peljhan, Marko: Strategije Minimalnega Odpora – Analiza Taktičnega Delovanja v Družbi Kontrole [Strategies of Minimal Resistance – Analysis of Tactical Work in the Surveillance Society]. In: *Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art: Geopolitics and Art]*. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 1999. 60-63.
- Pelko, Stojan: Dragan Živadinov: The Prayer Machine Noordung. In:
<<http://www.ljudmila.org/embassy/7a/pelko.htm>> [o.J.].
- Penkert, Sibylle: Nachlassbericht. In: *alternative*. Jg. 13 (1970), Nr. 75. 268-272.
- Goran Petercol: *Radna monografija*. Zagreb, 2002.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985. 1-30.
- Pickshaus, Peter Moritz: *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*. Reinbek, 1988.
- Pistorius, Elke: Der Wettbewerb um den Sowjetpalast. In: Gorzka, Gabriele (Hg.): *Kultur im Stalinismus*. Bremen, 1994. 153-167.
- Podnar, Gregor: VULGATA - Kunst aus Slowenien. In: *Vulgata. Kunst aus Slowenien*. Kat. Hg. v. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin, 2001. 6-35.
- Podoroga, Valeri A.: Machines of Disorder. In: IRWIN: *Zemljopis Vremena/Geography of Time*. Kat. Umag, 1994, o. S.
- Pohlen, Annelie/Unnützer, Petra/Eckhardt, Jo (Hg.): *Rewind to the Future*. Kat. Bonn/Berlin, 1999/2000.
- Polewoi, V.: Realien, Utopien und Chimären in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Irina Antonowa/Jörn Merkert (Hg.): *Berlin - Moskau 1900 - 1950*. Berlin, 1995. 15-20.
- Poniž, Denis: Die slowenische literarische historische Avantgarde. In: Lauer, Reinhard (Hg.): *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*. München, 2001. 145-160.
- Postmodern Culture*, Vol 11, No. 2 (January 2001): Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Experience. Hg.v. Belau, Linda/Ramadanovic, Petar <<http://jefferson.virginia.edu/pmc/text-only/issue.101/11.2contents.html>>.
- Prigow, Dmitri: *Der Milizionär und die anderen*. Leipzig, 1992.
- Projekt Atol (Hg.): *LADOMIR-ΦAKTYPA: Četrta površina – površina stika! Ritmično-scenska podobe. Materiali [LADOMIR-ΦAKTYPA: Fourth surface - the surface of contact! Rhythmical-scenic structure. Writings]*, Ljubljana, 1996.
- Retroavangarda*. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN. Kat. Ljubljana, 1994.
- Richardson, Joanne: NSK 2000? An Interview with IRWIN & Eda Cufer (Slovenia) [conducted in Ljubljana in January 2000]. In: *subsol* <http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/nsktext.html>.
- Richardson, Joanne: Neue Slowenische Kunst. Miran Mohar, Borut Vogelnik and Eda Čufer. Interview. In: *ArtMargins*. 16. Juni 2000. <<http://www.artmargins.com/content/interview/richardson2.shtml>>.
- Riesz, János: Der Untergang als „spectacle“ und die Erprobung einer „écriture fasciste“ in Marinettis „Mafarke le futuriste“ (1909). In: Schulz-Buschhaus, U./Meter, H. (Hg.): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*. Tübingen, 1983. 85-99.
- Ringbom, Sixten: Art in the 'Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 29 (1966). 386-418.

- Ringbom, Sixten: *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Acta Academiae Aboensis, Serie A, XXXVIII. Åbo/Finnland, 1970.
- Roberts, Graham: *The Last Soviet Avant-Garde. Oberiu: Fact, Fiction, Metafiction*. Cambridge, 1997.
- Rodcsenko fotói/Rodchenko photos. Kat. Ernst Múzeum. Budapest, 1988.
- Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln, 2001.
- Romer, F.: Levyj marš. In: Ljudmila Gorlova (Hg.): *Maj Kemp*. Moskva, 1995.
- Rosenblatt, Kathleen: *René Daumal: The Life and Work of a Mystic Guide*. New York, 1999.
- Rosenblum, Robert (Hg.): *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: C.D. Friedrich to Mark Rothko*. New York, 1975 (dt: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko*. München, 1981).
- Rosenthal, Bernice Glatzer (Hg.): *The occult in Russian and Soviet culture*. Ithaca/NY, 1997.
- Roth, Michael S.: *The Ironist's Cage: Memory, Trauma, and the Construction of History*. New York, 1995.
- Rushkoff, Douglas: *Media Virus. Hidden Agendas in Popular Culture*. New York, 1996.
- Ryklin, Michail: Terrorlogiken II. In: Ackermann, A./Raiser, H./Uffelman, D. (Hg.): *Orte des Denkens. Neue russische Philosophie*. Wien, 1995.
- Sasse, Sylvia/Schramm, Caroline: Totalitäre Literatur und subversive Affirmation. In: *Die Welt der Slaven* LXII (1997). 306-327.
- Sasse, Sylvia: „Anna Karenina na Puti v Raj“ neben anderen Illusionen von der „Elektrifizierung des ganzen Landes“. In: *Die Welt der Slaven* XLIV (1999). 285-306.
- Sasse, Sylvia: *Der Körper als Teil. Vom Innen und Außen kollektiver Körper in der russischen Aktionskunst*. 1999 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Sasse, Sylvia: KGB, or, the art of performance: action art or actions against art? In: *ArtMargins*, 30.12.1999 <<http://www.artmargins.com/content/feature/sasse1.html>>.
- Sasse, Sylvia: Aktionen, die keine sind. Über Nichts-Tun in der russischen Aktionskunst. In: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Wien, 2001. 403-430.
- Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld, 2002.
- Schade, Siegfried; Tholen, Christoph (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München, 1999.
- Schaffer, Johanna: *Avantgarde-Theorien in den bildenden Künsten seit den 1960er Jahren. Zur Konstruktion eines Metadiskurses*. Diplomarbeit. Wien, 1996 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Schirmacher, Frank: Todfeind des Tyrannen. In: *FAZ*, 21.3.1987, Nr. 68.
- Schlegel, H. J., in: *Akzente*, Dez. 1974, H.6, S.509, zit. n. Günther, H./Hielscher, K., 1975. 31.
- Schneckenburger, Manfred: *documenta 01, 1955 - 07, 1982: Idee und Institution*. München, 1983.
- Schmidgen, Henning: *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München, 1997.
- Schmitz, Norbert M.: Dynamik und Stillstand: Malewitschs Theologie der supremen Bewegung. In: *Kasimir Malewitsch: Das weiße Rechteck. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakowa. Berlin, 1997. 112-135.
- Schwartz, Hillel: *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York, 1996.
- Seabra, Ricky: *The ISADORA Module. A Design Study for an Arts and Habitability Studies Module for the International Space Station (or Everything Space Engineers Wanted To Know About Artists But Were Afraid To Ask)*. Masters Thesis in Design Research, Design Academy Eindhoven. July 2002 <http://www.rickyseabra.com/ISADORA%20THESIS%20CD/CLICK_ME_FIRST.html>.
- Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt/Main u. Berlin, 1988.
- Segeberg, Harro: *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Darmstadt, 1997.
- Sei, Keiko: Nikola Tesla: The Future is Mine/Budoučnost je moje. In: *Umelec* 01/2000, Praha. 22-31.
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt/Main, 1987.
- Serres, Michel: *La Légende des Anges*. Paris, 1999 [1993].
- Shadowa, Larissa A.: *Suche und Experiment. Russische und Sowjetische Kunst 1910-1930*. Dresden, 1978.
- Shorter, Bani: Memory in the Service of Psyche: The Collective Unconscious in Myth, Dream and Ritual. In: Butler, Thomas (Hg.): *Memory. History, Culture and the Mind*. Oxford, 1989. 61-75.
- Shulgin, Alexej: some criticism on brener's artwork. In: *Nettime*. 17.2.1997.
- Sieg über die Sonne – Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Akademie der Künste. Berlin, 1983.
- Siegel, Holger (Hg.): *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen. Serbische Avantgarde 1918-1939*. Leipzig, 1992.
- Siebert, Bernhard: *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post 1751-1913*. Berlin, 1993.
- Silard, Lena: Metamatematika i zaum'. In: *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*. Red. Magarotto, L./Marzaduri, M./Rizzi, D., Bern/Berlin, 1991. 333-352.
- Simmen, Jeannot: *Vertigo. Schwindel der modernen Kunst*. München, 1990.
- Simmen, Jeannot (Hg.): *Schwerelos*. Stuttgart, 1991.
- Simmen, Jeannot: *Kasimir Malewitsch: Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*. Frank-

- furt/Main, 1998.
- Šklovskij, Viktor: O fature i kontr-rel'efach [Über Faktur und Contr-Reliefs]. In: *Žižn' iskusstva*, Nr. 587. 1923.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. München 1967.
- Slavická, Milena: Flug, Entfernung, Verschwinden. In: Becker, Kathrin/Bienert, Dorothee/Slavická, Milena (Hg.): *Flug - Entfernung - Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*. Kat. Ostfildern, 1995. 21-40.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt/Main, 1983.
- Slovenske Atene/Slovenian Athens: Premikajoč se po Slovenske Umetnosti kot Sejalec/The Motif of the Sower - A Challenge to 43 Contemporary Artists*. Kat. Ljubljana, 1991.
- Sokolov, Alexander: Barbarentat in Amsterdam. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 10.1.1997.
- Sokolov, Alexander: Zerstörung aus Leidenschaft. Alexander Breners heiliger Krieg gegen die Kunstszene. In: *Süddeutsche Zeitung*. 1./2.2.1997.
- Solomon, Andrew: *The Irony Tower. Soviet Artists in a Time of Glasnost*. New York, 1991.
- Sots Art*. Kat. New York, 1986.
- Sorokin, Vladimir: Tekst kak narkotik. Vladimir Sorokin ovečat na voprosy žurnalista Tat'jany Rasskazovoj. In: *Vladimir Sorokin*. Moskva, 1992.
- Španjol, Igor: Ritmične podobe. In: *Galerija Škuc 1999/2000*. Ljubljana, 2002. 90-93.
- Spieker, Sven: Revolution als statistische Wiederholung: Minimalismus und Konstruktivismus am Beispiel des Würfels. In: Mirjam Goller, Georg Witte (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Wien, 2001, 305-328.
- Spieker, Sven: Ekstasen der Kritik ohne Objekt. Zur verworfenen Moskauer Aktionskunst. In: Weitlaner, Wolfgang (Hg.): *Kultur Sprache Ökonomie. Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 54. Wien 2001. 289-310.
- Spieker, Sven: Die Ablagekur, oder: 'Wo Es war, soll Archiv werden': Le Corbusiers Bürokarateien. Vortragsmanuskript *Kinetographien*-Konferenz, Europäische Akademie Berlin, Oktober 2001 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Stachelhaus, Heiner: *Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt*. Düsseldorf, 1989.
- Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Köln, 2001.
- Stein, Gertrude: Portraits and Repetition (Vortrag 1934). In: Dies.: *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. v. Meyerowitz, Patricia. Harmondsworth, 1971. 100.
- Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art - eine kritische Retrospektive*. Dresden, 1995.
- Sterling, Bruce: A Visit to the Makrolab. In: *Nettime*, 21.4.2000 <<http://www.nettime.org>>.
- Sterling, Bruce: Die Molkereiprodukte-Theorie der toten Medien. In: *Rohrpost*, 6.2.2001 <<http://www.nettime.org/rohrpost.w3archive/200102/msg00054.html>>.
- Sterling, Bruce: Manifest der toten Medien. In: *Rohrpost*, 6.2.2001 <<http://www.nettime.org/rohrpost.w3archive/200102/msg00055.html>>.
- Stern, Fritz: *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Wien, 1963.
- Steyerl, Hito: The (W)Hole of Babel. Die magischen Geografien des Globalen. In: *Springerin*. Bd. V/Heft 1, März-Juni 1999. 44-48.
- Stilinović, Mladen: Ein Gespräch mit Darko Šimičić. In: *Zeichen im Fluss*. Kat. Wien, 1990.
- Mladen Stilinović*. Kat. Ljubljana, 1994. [unpaginiert].
- Stipančić, Branka: Riječi i Slike/Words and Images. In: Dies. (Hg.): *Riječi i Slike/Words and Images*. Kat. Zagreb, 1995. 11-36.
- Stipančić, Branka (Hg.): *Riječi i Slike/Words and Images*. Kat. Zagreb, 1995.
- Stites, Richard: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York, 1989.
- Straus, Tomáš: Ostkunst - ein gesamtphänomenologisches Modell. Einige Bemerkungen zur Kultursoziologie des Andersartigen. In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VIII*, Hamburg 1989. 219-231.
- Straus, Tomáš (Hg.): *Westkunst - Ostkunst. Absonderung oder Integration?* München, 1991 = Akten des Wiss. Kolloquiums im Ludwig-Forum. Aachen, 1991.
- Straus, Tomáš: *Zwischen Ostkunst und Westkunst: Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays 1970 - 1995*. München, 1995.
- Strowick, Elisabeth: Das Unheimliche der Arbeit. In: Brucks, Ursula/Schödlbauer, Michael/Strowick, Elisabeth (Hg.): *Metamorphosen der Arbeit*. München, 1996. 211-233.
- Strowick, Elisabeth: *Passagen der Wiederholung: Kierkegaard - Lacan - Freud*. Stuttgart u.a., 1999.
- Strowick, Elisabeth: *Wiederholung und Performativität. Rhetorik des Seriellen*. Vortrag während des *Thealit-Laboratoriums*. Bremen, 31.10.-11.12.1999, <http://www.thealit.dsn.de/serialitaet/teil/strowick/strowick_druck.html>.
- Subotić, Irina: Die Zeitschrift 'Zenit' und die Erscheinung des Konstruktivismus. In: *Jugoslawischer Konstruktivismus 1921 - 1981*. Kat. Hg. v. Kunstmuseum Ratingen, 1984. 12-20.
- Subotić, Irina: Die Rezeption Tatlins durch die jugoslawische Avantgarde. Vier Auffassungen. In: Harten, Jürgen (Hg.): *Vladimir Tatlin. Ein internationales Symposium*. Köln, 1993. 87-92.

- Šuvaković, Miško: Postavangarda: Grupa Šestorice Autora 1975.-1978. i Poslije./The Post-Avant-garde: The Group of Six Artists 1975-1978 and After. In: *Grupa Šestorice Autora*. Hg. v. Janka Vukmir. Kat. Zagreb, 1998. 58-66/67-73.
- Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler und die Staatskunst. Die mephistophelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts. In: Walther, Ingo F. (Red.): *Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*. München, 1981.
- Szabó, Julia: La Tour de Tatline et son influence sur l'avant-garde d'Europe centrale et orientale. In: *Ligeia*. Paris, Nr. 5/6, April/September 1989. 65-69.
- Tannert, Christoph: Kosmonautenverglühn als Loop. In: *Via Lewandowsky. Komm stirb mit mir*. Kat. Berlin, 1998. 52-61.
- Tank! Slovenska Zgodovinska Avantgarda* [Tank! Slowenische Historische Avantgarde]. Hg. v. Moderna Galerija. Ljubljana, 1998.
- Tarica, Clay u.a. (Hg.): *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950's*. New York/Chicago, 2003.
- Tatlin, Vladimir E. Retrospektive*. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Hg. v. Anatolij Strigalev. Köln, 1993.
- Tesla, Nikola: *My inventions*. New York, 1919.
- Tesla, Nikola: The problem of increasing human energy [1900]. In: Tesla, Nikola: *Lectures, patents, articles*. Beograd, 1956. A/109-A/152.
- Tesla, Nikola: *Meine Erfindungen*. Basel, 1995. [My Inventions. New York, 1919].
- Theweleit, Klaus. *Männerphantasien*. 2 Bde. Reinbek, 1987.
- Thiekötter, Angelika u.a.: *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*. Hg. v. Werkbund-Archiv/Museumspädagogischer Dienst. Berlin/Basel, 1993.
- Tretner, Andreas: Dark Side of the Moon. In: Pelevin, Viktor: *Omon Ra*. Leipzig, 1994. 135-152.
- Tret'jakov, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Portraits*. Reinbek, 1972.
- Tret'jakov, Sergej: *Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma)* <<http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2775.html>>. 202.
- Tret'jakov, Sergej: Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus [1923]. In: Ders.: *Gesichter der Avantgarde*. Berlin/Weimar, 1985. 38-53.
- Trockij, Leo: Art and Politics. In: *Partisan Review*. Vol. 5, Nr. 3, August-September 1938. 8f.
- Trogemann, Georg/Nitussov, Alexander Y./Ernst, Wolfgang/(Hg.): *Computing in Russia. The History of Computer Devices and Information Technology Revealed*. Braunschweig/Wiesbaden, 2001.
- Tuchman, Maurice: Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler [1980]. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art - eine kritische Retrospektive*. Dresden, 1995. 528-540.
- Tuchman, Maurice (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart, 1988.
- Tupitsyn, Margarita: *Margins of Soviet Art*. Milano, 1989.
- Tupitsyn, Margarita: *The Green Show*. New York, 1990.
- Tupitsyn, Margarita: Fragmentierung versus Totalität: Grundsätze zu Bildeinheit und Bildverfremdung. In: *Die Große Utopie*. Frankfurt/Main, 1992. 199-207.
- Tupitsyn, Margarita: From Politics of Montage to Montage of Politics: Soviet Practice 1919 - 1942. In: *Montage and Modern Life*. Cambridge, 1992.
- Tupitsyn, Margarita: Collaborating on the Paradigm of the Future. In: *Art Journal*, Vol. 52, Nr. 4, Winter 1993. 18-24.
- Tupitsyn, Margarita: From Factography to Mythography: The Final Stage of the Soviet Photographic Avant-Garde. In: Gabriele Gorzka (Hg.): *Kultur im Stalinismus*. Bremen, 1994. 206-225.
- Tupitsyn, Margarita: Beschädigte Utopie. In: Oroschakoff, H. (Hg.): *Kräfte messen*. Ostfildern, 1995. 37-49.
- Tupitsyn, Margarita: Die abtretende Avantgarde: Sowjetische Bildwelten unter Stalin. In: *Glaube, Hoffnung - Anpassung. Sowjetische Bilder 1928 - 1945*. Hg. v. Museum Folkwang Essen. Essen, 1996. 12-33.
- Tupitsyn, Margarita: *Malevič and Film*. Lissabon, 2002.
- Tupitsyn, Viktor: Razmyšlenija u paradnogo pod'ezda. In: *Iskusstvo*, 10 (1989). 33-39.
- Tupitsyn, Viktor: Utopie als „Utoplennik“: Russische Künstler sprechen für sich selbst. In: Oroschakoff, H. (Hg.): *Kräfte messen*. Ostfildern, 1995. 52-60.
- Turkina, Olesja: Das Innen und das Außen: Raumfahrt Denkmäler und Rekonstruktion des kulturellen Gedächtnisses in der postsowjetischen Gesellschaft. In: Akademie der Künste (Hg.): *Denkmal und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Berlin, 2000. 125-136.
- Tynjanov, Jurij: *O Chlebnikove*. In: Chlebnikov, V.V.: *Sobranie proizvedenij*. 1928. 25f.
- Uffelman, Dirk: „Éto svoevolie faktografično“ - Brener, Kulik und Gewalt als Kunst. Tübingen, 1999 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Uffelman, Dirk: Der Tod des Architekten. Vortrag am Institut für Slawistik der HU Berlin. In: Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hg.): *Musen der Macht*. Berlin, 2003 (im Druck).
- Ungerer, Tomi: Irrsinn und Irrtum: Der Zeichner Tomi Ungerer sieht schwarz, wenn er an dieses Jahrhundert denkt. In: *ZEITmagazin*, Beilage der Zeit, Februar 1999. 8.
- Urban, Peter: Chronik Oberiu 1925-1932. In: Oberiu. Vereinigung der realen Kunst – Zur Topographie einer Literarischen Landschaft. Teil II. *Schreibheft 40* (1992). 67-83.
- Urban, Peter: Oberiu, Vereinigung der Realen Kunst. Editorische Vorbemerkung. In: *Schreibheft 39*, Mai 1992.

- 16-18.
- De grote Utopie. De Russische Avantgarde 1915-1932.* Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1992.
- Uspenskij, Petr Demianovič: *Četvertoe izmerenie: Opyt issledovanija oblasti neizmerimago.* St. Petersburg, 1909.
- Uspenskij, Petr Demianovič: *Tertium Organum: Kľuč k zagadkam mira.* St. Petersburg, 1911.
- Vezjak, Peter: *Bravo - Laibach in Film* (Regie: Peter Vezjak/Retrovizija [NSK]), Ljubljana, 1993. 53 min.
- Victurina, Milda/Lukanova, Alla: A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretjakov Gallery. In: *Kazimir Malevich 1978 – 1935.* Kat. Washington, 1990.
- Villwock, Jörg: Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes. In: Hilmes/Mathy (Hg.) 1998. 18f.
- Virilio, Paul: *Revolutionen der Geschwindigkeit.* Berlin, 1993.
- Vizel', Tat'jana: I Ad, i Raj, i Bog i D'javol (vrač prišel na vystavku). In: *Dekorativnoe Iskustvo.* 11 (1990). 20/29.
- Vogel'nik, Borut: Exchange Value and the Act of Destroying Artifacts. In: Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West.* Ljubljana/Moscow, 2000. 85-91.
- Vogel'nik, Borut: Retroavantgarda. In: *Zadnja Futuristična Predstava/The Last Futurist Show.* Hg. von Marina Gržinić. Ljubljana, 2001. 70-74.
- Wahjudi, Claudia: Zwölf Jahre musikalische Zitatenschlacht zwischen zwei konträren Systemen. Interview mit Laibach. In: *Neues Deutschland*, 13.8.1992.
- Wahjudi, Claudia: Kosmonauten-Ausstellung. Jane und Louise Wilson. In: *Zitty* 5, 2002.
- Ward, Colin (Hg.): *Vandalism.* London, 1973.
- Warnke, Martin: *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks.* Frankfurt/Main, 1977.
- Weber, Samuel: *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-Stellung der Psychoanalyse.* Wien, 1990.
- Weber, Samuel: Virtualität der Medien. In: Schade, Siegfried/Tholen, Christoph (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien.* München, 1999. 35-49.
- Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Paradigmen, Theoriespektrum, Komparatistik.* Konstanz, 2003 (i.E.).
- Weibel, Peter: *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie.* Bern, 1987.
- Weibel, Peter (Hg.): *Identität : Differenz. Tribün Trigon 1940 - 1990. Eine Topographie der Moderne.* Kat. Graz, 1992.
- Weibel, Peter: Probleme der Neo-Moderne. In: Ders. (Hg.): *Identität : Differenz. Tribün Trigon 1940 - 1990. Eine Topographie der Moderne.* Kat. Graz, 1992. 3-21.
- Weibel, Peter (Hg.): *Kontext Kunst: Kunst der 90er Jahre.* Kat. Köln, 1994.
- Weibel, Peter: Arteast: Retroavantgarde. In: Badovinac, Zdenka/Weibel, Peter (Hg.): *2000+ ArtEast Collection.* Kat. Wien/Bozen, 2001. 7-8.
- Weitlaner, Wolfgang: *Literarisch-bildnerische Grenzformen in der zeitgenössischen russischen Kunst,* Salzburg, 1992 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Weitlaner, Wolfgang: *Крестики и нолики, или вполне конкретная поэзия: Quasi una fantasia,* Vortrag auf dem Forum junger Slavisten, 20.-22. Februar 1998, Humboldt-Universität zu Berlin [unveröffentlichtes Typoskript].
- Weitlaner, Wolfgang: *Aneignung des Uneigentlichen. Appropriationistische Verfahren in der russischen Kunst der Postmoderne,* 1998 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Weitlaner, Wolfgang: *Wort Bild Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/Konzeptualismus.* Phil.-Diss. Salzburg, 1999 [CD-ROM].
- Weitlaner, Wolfgang (Hg.): Kultur Sprache Ökonomie. *Wiener Slawistischer Almanach.* Sonderband 54. Wien, 2001.
- Wells, H.G.: *Russia in the Shadows.* New York, 1921.
- Welsch, Wolfgang: Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn.* Weinheim, 1989. 185-216.
- Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexzte zur Postmodernediskussion.* Berlin, 1994.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne.* Berlin, 1997.
- Welsh, Robert P.: *Piet Mondrian 1872 - 1944.* Kat. Toronto, 1966.
- Welsh, Robert P.: Mondrian and Theosophy. In: *Piet Mondrian 1872 - 1944: A Centennial Exhibition.* Kat. Solomon R. Guggenheim Museum. New York, 1971. 35-52.
- Wiener Secession (Hg.): *It's a Better World: Russischer Aktionismus und sein Kontext.* Kat. Wien, 1997.
- Windisch, Elke: Endstation. In: *Der Tagesspiegel*, 19.3.2001. 2.
- Windisch, Elke: Auf Nimmerwiedersehen in Richtung Osten. In: *Der Tagesspiegel*, 24.3.2001. 32.
- Winkler, Hartmut: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer.* München, 1997.
- Witte, Bernd: *Walter Benjamin.* Reinbek, 1994.
- Witte, Georg: *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre.* Wiesbaden, 1990.
- Witte, Georg: Das verrückte Gedächtnis. Il'ja Kabakovs *В нашем ЖЭКе.* In: Ebert, Christa (Hg.), *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert,* Berlin, 1995.

- 182-206.
- Witte, Georg: Fäden. Ein infratextuelles Motiv. In: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Wien, 2001. 199-230.
- Witte, Georg: „Was ich mit wem vergleichen würde ...“ Prigovs Poesie des totalen Tauschs. In: Weitlaner, Wolfgang (Hg.): *Kultur Sprache Ökonomie. Wiener Slawistischer Almanach*. Sb. 54. Wien, 2001. 201-215.
- Witte, Georg: Kunst als Strafe für Kunst. Vom Eifer des Vollzugs im Moskauer Aktionismus. In: Koch, Gertrud/Sasse, Sylvia/Schwarte, Ludger (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München, 2002. 171-188.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, 1948 [1915].
- Woods, Arthur: *History of Space Art* <<http://www.spaceart.net/information/history.shtml>> [o.J.]
- Wyss, Beat (Hg.): *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*. Zürich, 1990.
- Wyss, Beat (Hg.): ‚Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne‘, *Jahresring 40, Jahrbuch für moderne Kunst*. München, 1993.
- Zabel, Igor: Konstruktivistische, minimalistische und konzeptualistische Tendenzen in der slowenischen Kunst. In: Peter Weibel (Hg.), *Identität : Differenz*. Kat. Graz, 1992. 455-464.
- Zabel, Igor: Mladen Stilinović. In: *Mladen Stilinović*. Kat. Ljubljana, 1994 [unpaginiert].
- Zabel, Igor: Zur slowenischen Kunst der 80er und 90er Jahre. In: Institut für Auslandsbeziehungen - ifa (Hg.): *Tadej Pogacar*. Kat. Berlin, 1995. 6-11.
- Zabel, Igor: Umetnost, moč in javnost. Model Makrolab [Art, Power and the Public. Makrolab Model]. In: *M'ars. Časopis Moderne galerije Ljubljana*. Jg. IX, 1997, Nr. 3-4. 1-8.
- Zabel, Igor: Die immaterielle Welt der Signale. In: *connected cities. Kunstprozesse im urbanen Netz*. Hg. v. Dinkla, Söke/Brockhaus, Christoph. Duisburg, 1999. 156-163.
- Žadova, Larisa A.: *Kasimir Malewitsch und sein Kreis : Suche und Experiment; aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. München, 1982.
- Zahm, Oliver/Fleiss, Elein/Åman, Jan et al.: An Open Letter to the Art World. In: Čufer, Eda/Misiano, Viktor (Hg.): *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*. Ljubljana/Moscow, 2000. 22-24.
- Zamjatin, Evgenij. *Wir*. Übers. v. Gisela Drohla. Köln, 1984.
- Zdanevič, Il'ja: *Nat. Gončarova. M. Larionov*. Moskva, 1913.
- Ziegler: Zaum'. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz/Wien, 1989. 512-534.
- Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg, 1989.
- Zielinski, Siegfried: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg, 2002.
- Zima, P V./Strutz, Johann (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1987.
- Žigalov, A./Abalakova, N.: Nostalgia - a Vision of Freedom. In: Čufer, Eda (Hg.): *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Koper, o.J. [1992/93]. 89f.
- Živadinov, Dragan: *Das Problem der Befahrung des Weltraums* (1995) <<http://www.ljudmila.org/~lukap/embassy/4b/1proti1/16.htm>>.
- Živadinov, Dragan: Le problème du voyage spatial <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/theater.html>>. In: Chardronnet, Ewen (Hg.): *Quitter la gravité. Anthologie de l'Association des Astronautes Autonomes*. Ni-mes, November 2001 <http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/quitter_la_gravite.html>.
- Žižek, Slavoj: *La philosophie entre le symptôme et le fantasme*. (Univ. Diss., 1987) Paris, 1988.
- Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, London, 1989.
- Žižek, Slavoj: *Druga Smrt Josipa Broza-Tita*. Ljubljana, 1989.
- Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin, 1991.
- Žižek, Slavoj: Das Unbehagen in der Liberal-Demokratie. In: *Heaven Sent* Nr. 5/1992. 44-50.
- Žižek, Slavoj: "Es gibt keinen Staat in Europa" (1992), In: *Neue Slowenische Kunst: Padiglione NSK/IRWIN: Gostujoči umetniki/Guest artists*, Ausstellungskatalog XLV. Biennale di Venezia 1993. Hg. v. Moderna Galerija, Ljubljana. 1993. o.S.
- Žižek, Slavoj: Genieße Deine Nation wie Dich selbst! Der Andere und das Böse - vom Begehren des ethnischen ‚Dings‘. In: *Lettre internationale*, Nr. 18 (1992). 28-35.
- Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*. Köln, 1993.
- Žižek, Slavoj: Why are Laibach and NSK not Fascists? In: *M'ARS - Časopis Moderne Galerije*. Ljubljana, V/3,4 (1993). 3-4.
- Žižek, Slavoj: *Tarrying with the Negative*. Durham, 1993.
- Žižek, Slavoj: The Enlightenment in Laibach. In: *Art & Design*. 35 (1994). 80-87.
- Žižek, Slavoj: Sinn, Unsinn und der Phallus. In: *Fragmente. Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse*. Nr. 46, Dez. 1994. „Heillosen Lachen. Fragmente zum Witz“. 133-145.
- Žižek, Slavoj: *The Indivisible Remainder*. London, 1996.

- Žižek, Slavoj: Die sieben Schleier der Phantasie. In: Ders.: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien, 1997. 13-83.
- Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien, 1997.
- Žižek, Slavoj: The Thing from Inner Space. In: *ArtMargins*, 1 April 1999
<<http://www.artmargins.com/content/feature/zizek1.html>>.
- Zwickl, András: „Copyright“ – Das Problem von Original und Kopie in der Malerei der fünfziger Jahre. In: *Staatskunstwerk. Kunst im Stalinismus*. Budapest, 1992. 63-70.

LISTE DER ABBILDUNGEN

Abbildung 1a:

Erik Bulatov, *Roter Horizont* (1971-72), Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm

Abbildung 1b:

Erik Bulatov, *Dispersing Clouds* (1982-1987), Öl auf Leinwand, 260 x 190 cm

Abbildung 1c:

Aleksandr Rodčenko, *Kiefern* (1931), Fotografie

Abbildung 2:

Il'ja Kabakov, *Vškafusidjaščij Primakov* (*DerImSchränkSitzende Primakov*, 1972), Album

Abbildung 3:

Mladen Stilinović, *Exploatacija Mrtvih* (*Die Ausbeutung der Toten*), 1984-1990

Abbildung 4:

IRWIN, *Was ist Kunst* (Serie, begonnen 1985; Ausführung in der Bess Cutler Gallery, New York, 1988)

Abbildung 5:

Mitglieder des NSK-Kollektivs vor dem für ihre Performance *Krst pod Triglavom* (*Taufe unter dem Triglav*) im Cankarjev Dom in Ljubljana rekonstruierten Modell des Monuments für die III. Internationale (1919-20) von Vladimir Tatlin (1986)

Abbildung 6:

Nikolaj Ovčinnikov, *Lenin Confronts the Black Square of Malevich* (undatiert), Druckgrafik

Abbildung 7:

Andrej Rojter, *Kandinskij* (1992), Öl auf Leinwand, 240 x 180 cm

Abbildung 8:

IRWIN u.a., *Black Square on Red Square* (6. Juni 1992), Aktion auf dem Roten Platz in Moskau

Abbildung 9:

Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* (Belgrad und Ljubljana 1986)

Abbildung 10:

Oleg Vasil'ev, *Nostalgia* (1995), Öl auf Leinwand, 123 x 81 cm

Abbildung 11:

IRWIN/Andres Serrano, *Mystery of the Black Square* (1995), Fotografie

Abbildung 12a:

IRWIN, *Interior of the Planit* (1995), Objekt

Abbildung 12b:

Fotografie von Kazimir Malevič auf seinem Totenbett, 1935

Abbildung 13:

Aleksandr Brenner, *Übermalung des Malevič*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1997, Fotografie

Abbildung 14:

Marko Peljhan, *makrolab* (1997-2007), mobile Forschungsstation in Australien 2000

Abbildung 15:

Raša Todosijević, *Stories on Art* (1995), Titelblatt

Abbildung 16:

Oleg Kulik, *The Red Room* (1999), Videoinstallation

Abbildung 17:

IRWIN, *Vier Kreuze* (2000), 80 x 57 cm

Abbildung 18:

IRWIN, *Malevič zwischen zwei Kriegen* (1985)

Abbildung 19:

Titelblatt des Kataloges *V Poiskach Utračennoj Ikony*, St. Petersburg, 1999

Abbildung 20:
Eiffelturm, Paris (1889), Fotografie von François Kollar (o.J.)

Abbildung 21:
Nikola Tesla, Wardenclyffe Turm auf Long Island (1900)

Abbildung 22:
Vladimir Šukov, Šabalovka-Sendemast, Moskau (1922)

Abbildung 23:
Vladimir Tatlin, Modell des *Monuments für die III. Internationale* (1919/1920)

Abbildung 24:
Il'ja Čašnik, *Entwurf für eine Rednertribüne* (1920)

Abbildung 25:
El Lisickij, *Lenin-Tribüne* (1924), Entwurf

Abbildung 25a:
NSK Territory Suhl, Ansprache auf Rednertribüne, Suhl 1993:

Abbildung 26:
El Lisickij, *Wolkenbügel* (1924-25), Entwurf

Abbildung 26a:
Laibach-Plakat, *La Liberté guidant le Peuple* (1985), Siebdruck, 83,5 x 58 cm

Abbildung 27:
Kazimir Malevič, *Suprematistisches Architektonisches Modell* (1927), Gips, 86 x 30 x 30,2 cm

Abbildung 28:
Jože Plečnik, *Slowenisches Parlament* (1947), Entwurf (Aufriss und Modell)

Abbildung 29:
V. Podoroga, Zeichnung zu *Kotlovan* (in: *NSK Embassy Moscow*, 1992/93)

Abbildung 30:
Illustration zu Groys' Artikel „Socrealizm - avangard po-stalinskij“ (*Dekorativnoe Iskusstvo*, 5/1990, 34-37)

Abbildung 31:
IRWIN, *Retroavantgarde* (2000), Installation

Abbildung 32:
IRWIN, *Retroavantgarde* (Foto)

Abbildung 33:
Novi kolektivizem, *Dan Mladosti* (1986), Plakatentwurf

Abbildung 34:
Richard Klein, *Das Dritte Reich. Allegorie des Heldentums* (1936)

Abbildung 35a:
Kollektivnye dejstvija, *Russkij mir* (1985)

Abbildung 35b:
Kollektivnye dejstvija, *Zvukovye perspektivy poezdki za gorod* (1983)

Abbildung 36:
Komar und Melamid, *Documents* (1974-75), Ausweisdokumente und rechteckige Objekte aus Plexiglas

Abbildung 37:
Gruppe Gnezdo, *Železnyj zaves* (*Eiserner Vorhang*, 1976), Öl auf Metall, 100 x 100 cm

Abbildung 38:
Anatolij Žigalov, Natal'ja Abalakova (Totart), *Černyj Kvadrat* (*Schwarzes Quadrat*, 1983), Kopfkissen aus transparenter Plastikfolie und schwarzer Füllung

Abbildung 39:
Georgij Kizeval'ters *Ob"ekt s verevkami* (*Objekt mit Stricken*, 1981-1982), Holz, Leinwand, Emailfarbe, Stricke, 60 x 60 x 6,5 cm)

Abbildung 40:
IRWIN, *Malevič zwischen zwei Kriegen* (1998), Öl auf Sperrholz, Lichtprojektion, 100 x 50 cm

Abbildung 41:

Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10*, Belgrad und Ljubljana, 1986

Abbildung 42:

Kazimir Malevič, *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10*, St. Petersburg, 17. Dezember 1915 - 19. Januar 1916

Abbildung 43:

IRWIN, *NSK Embassy Moscow - Interiors* (1992-93), Serie von fünf Objekten (*Torso, Light, Nova Evropa, Transcentrala, Eksorcizem*, je 210 x 100 cm), verschiedene Materialien

Abbildung 44:

IRWIN, *Kapital*, Ausstellungsansicht, Pittsburgh Center for the Arts, 1991

Abbildung 45:

IRWIN, *Heart of Transcentrala*, Innenansicht, Teil der Ausstellung *Interior of the Planit*, Ludwig Museum Budapest, 1996

Abbildung 46:

Il'ja Kabakov, *Peredača energii* (*Energieübertragung*, o. J.)

Abbildung 47:

Dmitrij Prigov, *Jama* (*Die Grube*, 1985)

Abbildung 48:

Kollektivnye dejstvija, *Biblioteka* (*Bibliothek*, 1997)

Abbildung 49:

Il'ja Kabakov, *Človek, uletevšij v kosmos* (*Der Mann, der in den Kosmos flog*, 1988), Installation

Abbildung 50:

Oleg Vasil'ev, *Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Spaces* (1991-2002), Öl auf Leinwand, 111 x 95 cm

Abbildung 51:

Komar und Melamid, *Uvažajemye pokupateli* [Krug, kvadrat, treugol'nik] (*Verehrte Kunden* [Kreis, Quadrat, Dreieck], 1975)

Abbildung 52:

Kollektivnye dejstvija, *G. Kizeval'teru* (*Für G. Kizeval'ter*, 1980)

Abbildung 53:

Mladen Stilinović, *The Geometry of Cakes* (1994)

Abbildung 54:

Mladen Stilinović, *Pohvala Lijenosti* (*Das Lob der Faulheit*, 1993), Manifest

Abbildung 55:

Kollektivnye dejstvija, *Desjat' pojavlenij* (*Zehn Erscheinungen*, 1981), Schema

Abbildung 56:

IRWIN, *Kreuz*, New York (1991), Fotografie

Abbildung 57:

IRWIN, *NSK Panorama*, Ljubljana (1997), Fotografie

Abbildung 58:

Kozmokinetični kabinet Noordung, *Noordung Prayer Machine* (1993)

Abbildung 59:

Vortrag über die schlimmen Folgen des Alkoholismus in Fresnes (aus: Foucault, M.: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/Main, 1994)

Abbildung 60:

Radek, Nr. 1 (1994), Titelbild

Abbildung 61:

Il'ja Kabakov, *Der Rote Waggon* (1991), Installation

Abbildung 62:

Il'ja Kabakov, *Die Toilette* (1992), Installation

Abbildung 63:

Hermann Noordung, *Gesamtansicht der Sonnenseite des Wohnrades* sowie *Das Wohnrad, axialer Schnitt* (1929), Zeichnung

Abbildung 64:

Hermann Noordung, *Observatorium* (1929), Zeichnung

Abbildung 65:

Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, *Dramski Observatorij Zenit* (Dez. 1988)

Abbildung 66:

Kozmokinetično Gledališče *Rdeči Pilot*, Plakat mit Gagarin, 1988

Abbildung 67:

Vadim Fiškin, *Lighthouse* (1997), Installation

Abbildung 68:

Vadim Fiškin, *What is on the other side?*, Konzept

Abbildung 69:

Vadim Fiškin, *Sun_Stop* (2003), Konzept

Abbildung 70:

Vadim Fiškin, *Dictionary of Imaginary Places* (1999/2000), Installation

Abbildung 71:

Marko Peljhan, *Sky Area* (1999), Installation

Abbildung 72:

Nikola Tesla, Entladungen im Versuchslabor in Colorado (1899), Fotografie

EIDESTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere hiermit, dass die Dissertation auf der Grundlage der angegebenen Hilfsmittel und Hilfen selbstständig angefertigt worden ist.

.....

Unterschrift

.....

Ort, Datum